



CATÁLOGO / CATALOGUE

Coordenação Geral / General Coordination

Pedro Aguiar Branco Álvaro Roquette

Autor / Author

Hugo Miguel Crespo Centro de História da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Apoio executivo / Executive support

Diogo Aguiar Branco Davide Camilo

Fotografia / Photography © Onshot / Rui Carvalho

- © Pedro Lobo
- © Michiel Stokmans
- © Agence Photo F, Lewandowski, Hervé

Tradução / Translation

Hugo Miguel Crespo Centro de História da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Design Gráfico / Graphic Design

Pedro Gonçalves

Impressão / Printing

Norprint - a casa do livro

ISBN

978-989-96180-3-9

Depósito legal / Legal registration

409015/16

Rua D. Pedro V, n.º 69 | 1250 - 093 Lisboa, Portugal Tel.: +351 213 421 682

19, Rue de Beaune 75007 Paris, France Tel.: +33 | 42 6| 23 30

www.pab.pt

Pedro Aguiar Branco e-mail: pab@pab.pt Tel.: +351 93 241 65 90

Álvaro Roquette e-mail: alvaro.roquette@gmail.com Tel.: +33 6 73 3 91 65

CHOICES





Pedro Aguiar-Branco

É sabida a minha paixão pelas antiguidades!

Desde pequeno que me lembro de procurar, nas casas dos avós, aquelas pequenas coisas esquecidas nas gavetas ou arrumadas nos sótãos, perguntar donde vinham ou de quem eram aqueles quadros e porcelanas, móveis e bugigangas que decoravam aquelas casas da minha família. Coleccionei ao longo dos anos um pouco de tudo, moedas, selos, caixas de fósforos, postais. Hoje colecciono coisas diferentes, estas *Coisas*.

Ao longo dos últimos quarenta anos que observo com os olhos e com as mãos - sim, aquilo que se diz aos meninos para não fazerem - a matéria, a forma, o desenho. Reunimos aqui algumas das nossas escolhas. Algumas são minhas por instantes, outras sei que me acompanharão por uma eternidade. E ainda bem! Mais uma vez há um grupo preponderante que tem muito da cultura portuguesa e do legado cultural e artístico que a nossa presença no Mundo proporcionou: o conjunto de peças luso-orientais é importante e diversificado: as caixas e os contadores indo-portugueses do Guzarate ou Sinde e de Taná; os preciosos cofres do Sul da China, de tartaruga pintada ou de osso vazado; as peças de madrepérola do Guzarate e a extraordinária salva com a Alegoria da América; o cofre e o contador do Ceilão em marfim entalhado e vazado; a cruz-relicário do Japão. Da Europa tenho que destacar a preciosa salva quinhentista

My passion for antiques is known to all!

I remember that as a curious child I would search in the hidden places of my grandparents' homes, looking for those small half-forgotten trinkets that lay in drawers or were stored away in the attic. I would ask to whom these objects had belonged and how they came to be there. I inquired about the paintings, porcelain and furniture which filled these homes, and as I grew up, I began to collect objects for myself - a little of everything that fascinated me, from coins to stamps, matchboxes to postcards. Today my curiosity leads me to acquire somewhat different things, these *Things*.

Over the past forty years I have been able to do just what little boys are so often reprimanded for; to run my hands over the forms, shapes and designs that have appealed to me. We have gathered here some of our choices. I will enjoy some of them for only a brief period of time, whilst others will accompany me forever. And this is fortunate! Assembled here is a group of important objects that relate deeply to Portuguese culture and the lasting aesthetic influence left by the Portuguese around the world. The Luso-Asian artefacts exhibited here are as important as they are diverse: the Indo-Portuguese writing boxes and cabinets made in Gujarat, Sindh and Thane; the precious caskets made from painted tortoiseshell and pierced, openwork bone from South China; the Gujarati objects made from mother-of-pearl, including the extraordinary

portuguesa e o fascinante floreiro de Jamnitzer. Não há palavras para descrever tamanha mestria! Consigo folhear este livro e viver uma a uma a história que acompanha a compra, a limpeza e restauro, depois o estudo e, finalmente, a sua apresentação ao público. Hoje cabe ao Hugo Miguel Crespo apresentar, descrever detalhadamente, comparar, estabelecer pontes entre diferentes objectos e poder no fim apresentar novidades e desenvolver interpretações que lançam um novo olhar sobre velhas matérias. A nossa postura no mercado de arte tem esta componente editorial com o fim de divulgar naturalmente os objectos que temos para venda, mas também divulgar o conhecimento que a análise física das peças permite. Este trabalho que desenvolvemos ao longo destes anos não é um trabalho solitário. Só foi possível com a ajuda e o empenho da família e dos amigos que nos acompanham e se empenham no nosso sucesso e que conhecem os altos e baixos de um antiquário apaixonado. Só possível também com o empenho de conservadores de museus, historiadores, académicos, e restauradores que ajudam a contar a história dos objectos e com quem partilho, em primeira mão, algumas descobertas empolgantes. Essas descobertas são agora de todos!

Instalados em Saint-Germain, Paris, desde 2012, consolidámos a internacionalização com a abertura da nossa galeria AR-PAB - Paris, que o Álvaro Roquette tornou possível quando se dispôs a viver em Paris, tornando-se, como a brincar gosto de dizer, "o primeiro antiquário português emigrante em França". Para terminar, uma palavra para a equipa que, dia após dia, constrói a nossa empresa e projecta a sua credibilidade: desde a primeira hora o Álvaro e a Frederica, depois, ao longo dos anos, a Rita, a Cristina, a Leonor, a Ana e mais recentemente o Hugo, o Davide e o Diogo. Conto com todos para esta viagem pela história através dos objectos seleccionados.

basin decorated with a painted *Allegory of America*; the Ceylonese box and the cabinet in pierced, openwork carved ivory; and the Japanese reliquary-cross. From Europe I am obliged to highlight the precious sixteenth-century Portuguese silver tazza and Jamnitzer's fascinating flower vase. There are no words to describe such mastery!

Today, with the publication of this book, I am able to peruse its pages and relive one by one the stories behind every purchase, the cleaning and conservation of every object, its subsequent analysis and finally its presentation to the public. Today it is the responsibility of Hugo Miguel Crespo to present each one and to describe it in detail, to compare and establish connections between the different objects in order to present new interpretations which may cast new light on old fields of research. Our mission in the art market comprises this editorial content in order to better present objects which are for sale, but also to divulge the knowledge that is gained through their material analysis. The work that we have done over the years has not been a solitary task. It has only been possible with the help and commitment of both the family and friends who have accompanied us, and who have shared our successes, and who know both the ups and downs of the career of a passionate antiquarian. Furthermore, the invaluable commitment of the museum curators, historians, scholars and conservators who have offered their assistance over the years, and with whom I have shared some exciting discoveries at first hand, have enabled us to tell the story of these marvellous objects. These findings now belong to everyone!

Based in Saint-Germain, Paris, since 2012, we have consolidated our internationalisation with the opening of our AR-PAB gallery - Paris, which Álvaro Roquette made possible when he chose to make the city his home - so becoming, as I often repeat, "the first Portuguese antiquarian emigrant in France." Finally, a word of gratitude to the team that, day after day, continues to build up our company and its international reputation: Álvaro and Frederica from the onset and then, over the years, Rita, Cristina, Leonor, Ana and, more recently, Hugo, Davide and Diogo. I am counting on the company of everyone on my historical journey amongst these chosen objects.

Porto, 17 de Fevereiro de 2016 Porto, 17th February 2016 Álvaro Roquette

Após dois anos de trabalho intenso e umas quantas descobertas a AR-PAB chega por fim à conclusão de mais um livro.

Assim, eis que temos aqui a História de Arte a surpreender-nos com novas teorias e, ao mesmo tempo, a mexer em gavetas que há anos tomávamos como definitivamente fechadas.

Nesta obra podemos então repensar a forma como vemos e sentimos os objetos.

Entra aqui uma das muitas alegrias de ser antiquário, não valemos só pelas descobertas que fazemos quase diariamente ou pelas grandes vendas, mas também por esta imensa responsabilidade que é a de transmitir aos outros o conhecimento, que aqui fica mais uma vez em forma de livro!

Por esta e outras razões, abro todos os dias as portas da nossa loja em Paris, loja onde dou a conhecer, com orgulho, as encomendas portuguesas ultramarinas de outrora.

Apraz-me o espanto de quem nos visita, não só pelo deslumbre provocado pelas peças mas também pela surpresa que nos revelam ao caírem na conta de que os portugueses andaram muito cedo, no tempo, pelo mundo inteiro...

Aos poucos, o Pedro e eu, temos conseguido conquistar, com as nossas escolhas, novos colecionadores portugueses

After two years of intense work and some exciting discoveries, AR-PAB finally concludes another book.

History of Art is once again surprising us with new theories and, simultaneously, opening drawers that we had deemed definitely locked for long. In this book we can rethink the way we see and feel objects.

This is one of the many joys of being an antiques dealer. Almost daily we make discoveries, significant sales but, above all this, we are responsible for sharing with others knowledge, here materialized in a book.

For these and many other reasons I open the doors of our gallery in Paris everyday, where I show, with pride, the ancient overseas Portuguese orders.

I am pleased with the amazement of our visitors, not only for the astonishment caused by our pieces but also for the surprise revealed when they realize that the Portuguese travelled very early around the world...

Step by step, Pedro and I have been able to conquer, with our choices, new Portuguese collectors and, with the gallery in Paris, many others from different and far places. I acknowledge my personal respect for those who believe in an artistic value so different from the one they are used to.

e, com a loja aqui em Paris, outros nos chegam de muitas, diferentes e longínquas paragens. Aqui fica o meu respeito por acreditarem neste valor artístico, para eles tão diferente.

Não posso esquecer os Museus, esses transmissores de cultura e das culturas, principalmente os que por uma ou outra razão decidiram abrir espaço ao mundo artístico Português, a quem é compensador ajudar, com as peças que descobrimos, a fazer crescer os seus núcleos de exposição, sentindo-nos assim também responsáveis por mostrar a cultura portuguesa pelo mundo.

Talvez seja agora o momento de reviver o passado e fazer contas de vinte anos de trabalho, quase dez com o Pedro, com quem tenho aprendido muito. Obrigado Pedro pela enorme paciência e dedicação com que me tens feito chegar até aqui.

Agradeço também àqueles com quem trabalhei, que tornaram possível o sonho de sempre, o de ser antiquário, foram todos, e sem dúvida, importantes para o meu crescimento.

Uma palavra aos colecionadores, diretores e conservadores dos museus com quem temos trabalhado, sem o vosso apoio o meu - nosso - trabalho não teria sido tão bem sucedido e, claro, não faria sentido algum.

A todos os que trabalham e trabalharam connosco neste projeto chamado AR-PAB, fica aqui o meu reconhecido obrigado, ao Hugo Crespo pela ajuda neste Livro e em especial à Rita Bivar Branco que com a sua mestria nos tem proporcionado bons e alegres momentos.

À Susana e ao João reconheço a enorme paciência com que, na sombra, nos dão força.

Ao Diogo e ao Guilherme deixo aqui a promessa de vos ajudar, se quiserem, na ideia de serem antiquários um dia, pois é para os dois que o Pedro e eu trabalhamos. I cannot forget the Museums, that spread culture and cultures, specially those who for one or another reason have open their exhibition spaces to the Portuguese artistic world. It is rewarding to help them enriching and improving their collections. It makes us feel responsible for revealing the Portuguese culture to the world.

It is perhaps also the moment to look back and revisit my last twenty years of work, almost ten with Pedro, with whom I have learned a great deal. Thank you Pedro for your patience and dedication that has allowed me to get here.

I am also thankful to those with whom I have worked and that have made my lifetime dream come true: being an antiques dealer! All with no exception were important to my personal and professional achievement.

One word to collectors, directors and museums curators with whom we have worked. Without your support my - our - work wouldn't have been so successful and would make no sense.

To those who work and worked with us in this project called AR-PAB, I hereby thank you all, Hugo Crespo for his support in this book and notably Rita Bivar Branco who with her magnificent skills has made so many good and happy moments possible.

Susana and João have, with their patience and in the shadow, gave us strength.

I promise Diogo and Guilherme that I will help you, should you wish to become antiques dealers. Pedro and I work for you.

CATÁLOGO

CATALOGUE

SALVA DE PÉ ALTO

Prata dourada | Lisboa, Portugal | Século XVI (datada de 1548) $21 \times 29,5 \times 29,5 \text{ cm} \mid 1440 \text{ g}$

TAZZA

Gilded silver Lisbon, Portugal 16th century (dated 1548) 21 × 29.5 × 29.5 cm 1440 g

Uma salva de pé alto em prata repuxada, cinzelada e dourada a mercúrio datada de 1548. Na origem tratava-se de uma salva de pé baixo à qual foi cortado o pé sendo posteriormente montada sobre pé alto (publicada em Silva 2012, pp. 215-216). Esta montagem, datável do primeiro quartel do século XVIII, contrasta com as mais comuns adaptações segundo o gosto barroco ou *rocaille*, tais como as salvas da

A silver tazza worked in repoussé, chased and mercury gilded, dated 1543. It originally had a low foot, later replaced by the present stem foot when the salver was mounted (published in Silva 2012, pp. 215-216). This later mounting, dated to the first quarter of the 18th century, contrasts with the more common adaptations of such pieces following a more Baroque style or *Rocaille*, like the salvers



antiga casa real portuguesa (Jardim & Monteiro 2010). Estas adaptações arqueologizantes ficam-se a dever a uma maior sensibilização histórico-artística e a uma valorização patrimonial inaugurada por João V (r. 1707-1750). Com efeito, o ourives anónimo responsável pela adaptação desta salva optou por construir o novo pé segundo a estética coeva à própria salva que se procurava dignificar, imitando tanto na forma de balaústre, como no torneado de tipo maneirista, e reproduzindo no cinzelado uma cena contínua de fauna e flora no pé à semelhança da decoração do prato. A presente salva é decorada por duas faixas concêntricas relevadas por repuxado e cinzelado de altíssima qualidade técnica, sendo obra de grande erudição e, também por isso, muitíssimo rara dentro de uma produção da qual sobreviveram tão poucos exemplares. A faixa interior que decora o centro do prato e que se eleva em cúpula, é emoldurada na base por friso de flores embrincadas a modo de coroa, circundando um medalhão central que terá substituído o original. Destaca-se pelo seu virtuosismo de cinzel e pela modelação, que se desenvolve entre o alto-relevo (quase ronde bosse, em vulto pleno, caso dos tondi) e o baixo-relevo (schiacciato).

A decoração do prato organiza-se em quatro cenas na faixa da aba, entrecortadas por quatro tondi, e outras quatro na faixa do centro. A leitura deverá fazer-se a partir da cena datada, marcando o momento que se pretenderia comemorar, provavelmente um enlace matrimonial na corte de Lisboa: de uma fonte jorra água de três cabeças, alusiva às Três Idades (ou a Hermes Trismegisto), assente numa base, em cuja tabela se lê a data 1548, suportada por dois caracóis (a passagem do Tempo) nos quais se empoleiram, rampantes, um unicórnio do lado esquerdo, símbolo do Feminino (Dama) e um cavalo do lado direito, símbolo do Masculino (Cavaleiro). Ladeiam dois sátiros tocando as suas flautas e alardeando o enlace. Toda a iconografia e sentido mais profundo desta salva girará em torno de uma das figuras mais curiosas do Neoplatonismo renascentista, Hermes Trismegisto ou "três vezes grande". Assim, de cada lado desta cena central vemos dois pares de tondi, à esquerda um busto de Homem vestido com uma capa de viajante, chlamys (em baixo) e outro de Mulher (em cima); e à direita Hermes, deus Mensageiro e Pastor dos Homens na sua versão barbada com asas mercuriais junto ao peito e outro de Afrodite, com asas mercuriais no toucado e um contentor de perfumes, atributo da deusa do Amor. Trata-se, portanto, de um par humano (simbolizando os nubentes) e outro divino, apresenta-

from the Portuguese Royal House (Jardim & Monteiro 2010). These adaptations stem from a greater art-historical awareness and the deeper appreciation and preservation of cultural heritage initiated in King João V's reign (r. 1707--1750). In fact, the anonymous silversmith responsible for the adaptation of the present salver opted to build the new foot according to the style of the original piece, mimicking the design not only in its baluster-shape but also on the turned decoration typical of Mannerism, but also reproducing in the chased work the same border with animals and plants similar to the decoration of the plate. The present salver is decorated with two concentric borders worked in highly refined repoussé and chasing, a work of erudition not common in this rare production of which so few examples survive. The inner border decorating the dome-shaped centre of the plate is moulded on the outer edge by a border of interlocking flowers encircling a central medallion which replaced the original medallion. The present piece stands out for the virtuoso chased work and the modelling from the high-relief, almost ronde bosse such as the case for the tondi, and the shallow-relief, the rilievo schiacciato which is masterfully achieved.

The decoration of the plate is divided into four scenes at the rim border with four tondi at the cardinal points and four other scenes on the inner border. The reading of the scenes starts at the dated scene, marking the moment being celebrated, probably a marriage at the Lisbon royal court: a gushing fountain featuring three heads alludes to the Three Ages of Man (or to Hermes Trismegistus) and stands on top of a pedestal on which a tablet reads 1548; supporting the pedestal are two snails (the passage of Time) in which are perched a unicorn rampant on the left, symbolizing the Feminine (Dame) and a horse rampant on the right, symbolizing the Masculine (Knight). Flanking the fountain there are two satyrs playing their lutes and trumpeting the wedding. The entire iconographic content and the deeper meaning of this salver is centred around one of the most intriguing figures of Renaissance Neoplatonism, Hermes Trismegistus, or the "thrice-greatest Hermes". Accordingly, flanking this central scene there are two pairs of tondi, a bust of a Man wearing a traveller's cloak, chlamys (bellow) and another of a Woman (on top); and on the right, of Hermes, the Messenger of the gods and Shepherd of Men, depicted as a bearded mature man featuring wings on his chest, and of Aphrodite, also with mercurial wings on her



do como modelo a emular neste objet de vertù (sobre estes objectos, veja-se Syson & Thornton 2001; e Bayer 2008). A utilização do par divino Hermes-Afrodite, e suas ressonâncias simbólicas fazem desta salva um exemplar único no panorama das salvas quinhentistas de fabrico português conhecidas (para estas últimas, veja-se Andrade 2011). A cena entre Hermes e Afrodite (no lado direito) apresenta-nos uma competição entre uma mulher e um homem, na caça a aves com cão, e nas diferentes qualidades que cada um confere ao seu animal caçador. Entre Afrodite e o Homem, vemos uma cena de caça com arco e flecha, apenas com figuras masculinas. A última cena da aba, entre o Homem e a Mulher é, como a primeira, de tipo icónico, como grotteschi de troféus: um sátiro (prole de Hermes) equilibra com suas patas e braços duas colunas em cujos topos assentam taças cheias de frutos (Abundância), oferecendo-os a duas aves empoleiradas sobre quimeras, numa alusão provável ao Equilíbrio, tema ligado às dificuldades na administração de uma casa. Já a faixa central que decora o fundo alteado do prato apresenta-nos uma decoração contínua com o mesmo número de cenas: na primeira, no topo, vemos a representação das Três Idades do Homem num ambiente pastoril; na segunda dois Amorini de costas voltadas (Dualidade) com cães, símbolo da Fidelidade; na terceira, uma nau e um leão, talvez significando o perigo e o exótico; e na quarta e última representa-se a caça a cavalo com cães.

A iconografia erudita e neoplatónica desta salva, provavelmente inspirada em gravuras que circulariam na corte lisboeta, revela a sofisticação da aristocracia lusa do período dos Descobrimentos (veja-se Deswarte 1992, pp. 17-22). É igualmente certo, dado o requinte iconográfico e a altíssima qualidade do cinzel, que terá saído de uma destacada oficina habituada às clientelas mais abastadas, caso da família real. O centro de fabrico da nossa salva não poderá ser senão Lisboa, dadas as semelhanças com uma salva datada de 1537 e com punção da cidade de Lisboa, sendo muito provável tratar-se de duas obras saídas da mesma oficina (Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque, acc. no. 17.190.321). Estas salvas não foram apenas valorizadas no reinado de João V. Durante todo o século XIX foram igualmente apreciadas, constituindo-se a famosa Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola de 1882 como um dos momentos em que algumas das melhores peças de prataria civil quinhentista foram dadas a conhecer sob o patrocínio de Luís I (r. 1861-1889) e de seu pai Fernando II (1816-1885). Com

headdress and a perfume flask hanging from her neck, an attribute of the goddess of Love. It is therefore a human pair (symbolizing the spouses) and a divine one, presented as a model to be emulated featured in this objet de vertù (on such objects, see Syson & Thornton 2001; e Bayer 2008). The use of the pair Hermes-Aphrodite and its symbolic resonances make this salver a unique example in the known production of such 16th century Portuguese tazzas (on these last, see Andrade 2011). The scene between the tondi of Hermes and Aphrodite, on the right side, features a competition between a woman and a man hunting birds with dogs; the different male and female qualities are transferred from these competitors to their hunting animals. Between the tondi of Aphrodite and the Man, there is a scene of hunting with bow and arrow, featuring only male figures. The last scene on the outer border, between the tondi of the Man and the Woman is, similar to the first one, featuring grotteschi with trophies: a satyr (the offspring of Hermes) balances with his feet and arms two columns with vases filled with fruit on top, offering them to two birds perched on top of chimeras, most probably an allusion to the difficulties felt while managing a household. The inner border decorating the dome-shaped centre features a continuous decoration with the same number of scenes: on the first on top there is the representation of the Three Ages of Men in a idyllic countryside surroundings; on the second, two back to back Amorini (symbolizing Duality) with dogs, symbolic of Fidelity; on the third there is a Portuguese carrack and a lion perhaps symbolizing danger and the exotic; and the fourth and last a hunting scene with dogs.

The erudite Neoplatonic iconography of this salver, probably modelled after engravings that circulated in the Lisbon court, reveals the sophistication of the Portuguese ruling class in the Age of Discovery (see Deswarte 1992, pp. 17-22). It is certain that, given the iconographic refinement and the high quality of the chased work, this salver was produced in a prominent silversmith workshop used to working for the wealthiest patrons such as the Portuguese royal family. The production centre can only be Lisbon on account of the striking similarities between the present example and a salver dated 1537 with Lisbon's city mark (silver hallmark), now at the Metropolitan Museum of Art, New York, acc. no. 17.190.321. In fact, it is likely that both pieces came from the same workshop. These display salvers received their share of attention well after João

efeito, a presente salva foi apresentada na Sala F, onde se expuseram peças do rei e da Condessa d'Edla (1836-1929), surgindo descrita sob o número 125. Pertencia, portanto ao rei e, consultando o ainda inédito *Inventário Orfanológico de D. Fernando II* (1886), pode-se identificar a nossa salva sob o número 2442 arrolada na secção referente ao *Gabinete d'El Rey* — Direcção-Geral do Livro, Arquivos e Bibliotecas / Arquivo Distrital de Lisboa, Tribunal Judicial da Comarca de Lisboa, Caixa 1, *Inventário Orfanológico de D. Fernando II*, 2.º Volume, fls. 859v-860.

V's reign. During the 19th century such pieces were also prized and proudly exhibited. During the famous Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola held in 1882 some of the best known pieces of Portuguese display silver from the Renaissance were showcased under the royal patronage of King Luís I (r. 1561-1889) and Fernando II (1816-1885). In fact, the present salver was exhibited in Room F among other pieces from King Fernando II and his second wife Elise, Countess of Edla (1836-1929) under the exhibit number 125. It belonged to the king and, as can be read in his still unpublished postmortem inventory, Inventário Orfanológico de D. Fernando II (1886), it was recorded in the section regarding the King's Private Office, the Gabinete d'El Rey - Direcção-Geral do Livro, Arquivos e Bibliotecas / Arquivo Distrital de Lisboa, Tribunal Judicial da Comarca de Lisboa, Caixa 1, Inventário Orfanológico de D. Fernando II, 2.º Volume, ff. 859v-860.



Maria do Carmo Rebello de Andrade, "Artes de mesa e cerimoniais régios na corte do século XVI. Uma viagem através de obras de arte da ourivesaria nacional", in Ana Isabel Buesco, David Felismino (eds.), A Mesa dos Reis de Portugal, Lisboa, Temas & Debates – Círculo de Leitores, 2011, pp. 134-147; Andrea Bayer (ed.), Art and Love in Renaissance Italy (cat.), New York – New Haven – London, The Metropolitan Museum of Art – Yale University Press, 2008; Catalogo Illustrado da Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portugueza e Hespanhola [...], Volume de Texto, Lisboa, Imprensa Nacional, 1882, p. 251; Sylvie Deswarte, Ideias e Imagens em Portugal na Época dos Descobrimentos. Francisco de Holanda e a Teoria da Arte, Lisboa, Difel, 1992; Maria do Rosário Jardim, Inês Líbano Monteiro, "A prata do solene aparato da coroa portuguesa (a partir da 2.ª metade do século XVIII). Identificação de um conjunto de 23 obras dos séculos XVI a XVIII", Revista de Artes Decorativas, 4, 2010, pp. 11-48; Nuno Vassallo e Silva, Ourivesaria Portuguesa de Aparato, séculos XV e XVI. 15th and 16th Century Portuguese Ceremonial Silver, Lisboa, Scribe, 2012; Luke Syson, Dora Thornton, Objects of Virtue. Art in Renaissance Italy (cat.), London, The British Museum Press, 2001.

2 BRINCOS (ARRECADAS)

Ouro, esmaltes e aljôfres | Portugal | Século XVI (finais) 6.5×2.5 cm (cada) | 9 g (cada)

EARRINGS (ARRECADAS)

Gold, enamel and seed pearls Portugal Late 16th century 6.5 × 2.5 cm (each) 9 g (each)

Par de brincos ou *arrecadas* quinhentistas de fabrico português. A parte superior, obtida por fundição, representa uma cabeça de jovem, com olhos redondos (a verde), um pequeno pingente de aljôfre e outros dois flanqueando o rosto, com dois aljôfres cada. A cabeça, esmaltada a azul e vermelho em *champlevé*, é sobrepujada por uma coroa esmaltada a branco de cinco pontas, cada uma com o seu aljôfre, sendo

Unique pair of 16th century Portuguese earrings known as *arrecadas*. The top section, produced by casting, depicts the head of a young man with round eyes (in green), a small seed pearl pendant and another pair flanking the face, with two seed pearls each. The head, enamelled in blue and red in champlevé, is surmounted by a white enamelled crown of five points, each with a seed-pearl, with the edge







debruada na base por seis aljôfres enfiados em fio de ouro. O rosto, integralmente cinzelado (sulcos lineares) por forma a melhor receber os esmaltes, já com muitas perdas, apresenta em relevo, alteados, um "S" na face esquerda e uma seta com a ponta para cima na direita. A parte inferior, em chapa recortada (cinzelada por trás) tem a forma de uma lúnula, sendo articulada com a superior por uma argola. Esmaltada a verde, azul e vermelho também em champlevé, a lúnula apresenta fino desenho de ferroneries de estilo maneirista. Pendem dela sete pingentes de aljôfres, três em cada um, encimados, à semelhança dos pingentes que ladeiam o rosto, por um pequeno elemento gomado, delicadamente esmaltado a branco. Estes mesmos elementos gomados e esmaltados surgem em dois pares de arrecadas de pingentes de aljôfres, com semelhante esmalte champlevé conservados no Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, inv. nos. 461 Joa e 467 Joa (d'Orey 1995, p. 58). A datação destes últimos brincos, como sendo da segunda metade do século XVII será, portanto, de rever como se torna claro pelo exemplar referido seguidamente.

decorated with a gold string of six seed-pearls. The face, fully carved with linear grooves in order to better receive the enamels, now much deteriorated and with many losses, features the letter "S" in high-relief on the left cheek, and an upward pointing arrow on the right. The crescent-shaped lower section, in openwork sheet gold (chased on the underside) is articulated with the top section by a linking ring. Enamelled in green, blue and red also in champlevé, this lunula features a refined Mannerist decoration of ferroneries. From the lunula hang seven seed-pearl pendants, with three seed-pearls each, similar to the ones flanking the face, hanging from linking melon-shaped elements enamelled in white. Similar ribbed elements feature on two pairs of arrecadas with seed-pearl pendants in the Museu Nacional de Arte Antiga, Lisbon, inv. nos. 461 Joa and 467 Joa (d'Orey 1995, p. 58). The proposed chronology for these earrings being dated to the second half of the 17th century should therefore be revised bearing in mind the following example. Um outro par,
em tudo semelhante
(excepto na decoração
da lúnula) e muito provavelmente originário da
mesma oficina de ourives, talvez lisboeta, foi resgatado em 1996
da nau Nossa Senhora dos Mártires que
naufragou a 15 de Setembro de 1606 junto

a São Julião da Barra em Lisboa, que hoje se conserva no Museu Nacional de Arqueologia, Lisboa, inv. no. CNANS 04673.01.001-2. Tanto o precário estado de conservação, já sem qualquer vestígio de esmaltes, como o facto de ter sido encontrado num naufrágio da Carreira da Índia, contribuiram para afirmar tratar-se de uma obra indo-portuguesa, realizada por ourives indiano, de Goa ou Cochim, para alguma dama portuguesa ou local, considerando-se o precioso par de brincos como uma obra de síntese artística entre Portugal e a Ásia (Jordan Gschwend 1998, pp. 258-261). Na verdade, uma análise atenta destes dois pares de brincos, que seguem a forma de lúnula típica das arrecadas ibéricas deste período, permite constatar estarmos em presença de uma produção europeia, já que se distanciam tanto em termos técnicos como estilísticos, das poucas jóias indo-portuguesas remanescentes, algumas dadas a conhecer muito recentemente (Crespo & Penalva 2014).

Sabendo-se a sua datação aproximada (terminus ante quem), pode-se propor uma leitura iconográfica mais afinada para estes brincos. Na verdade, se o "S" e a seta remetem para São Sebastião e o seu martírio, já que foi executado com flechas, já a coroa ajuda a identificar esta peça como uma alusão à figura do rei Sebastião I (1554-1578), muitas vezes representado como o santo homónimo festejado no seu dia de nascimento, 20 de Janeiro. Esta mesma associação podemos encontrar de forma bastante clara nos painéis São Sebastião libertando os cativos cristãos e Julgamento de São Sebastião, pinturas sobre madeira datáveis de ca. 1575-1580 provenientes de um retábulo desmembrado que pertencera à colecção real e hoje no Palácio Nacional de Sintra, inv. nos. PNS3635 e PNS3634 (Serrão 2007, pp. 50-57). Nestas tábuas o santo mártir é representado como o rei Sebastião I, trajando roupeta carmesim claro, calças de golpes verde, ferragoulo também verde, botas subidas de encarnado, gola e punhos encanudados em linho, pouco salientes à moda cortesá de ca. 1570-1580 e gorra negra. Também não devemos esquecer que na Another matching pair (with differences only in the lunula) and probably produced in the same workshop, possibly in Lisbon, was excavated in 1996 from the shipwreck of the carrack Nossa Senhora dos Mártires which foundered in 15 September 1607 near da Barra in Lisbon, and is now preserved in the

São Julião da Barra in Lisbon, and is now preserved in the Museu Nacional de Arqueologia, Lisbon, inv. no. CNANS 04673.01.001-2. Its poor state of conservation, without any of the original enamel intact, and the fact that it was found on a shipwreck of a carrack from the India Run (Carreira da Índia), helped to posit an Indo-Portuguese origin for these earrings. Scholars assumed that an Indian goldsmith from Goa or Cochin had made them under commission for either a Portuguese lady or a local of high ranking. Moreover, this precious pair of earrings were considered to be a fine example of cross-cultural and artistic synthesis between Renaissance Portugal and Asia (Jordan Gschwend 1998, pp. 258-261). In reality, an in depth analysis of these two pairs of earrings, featuring the lunula which is typical of contemporary Iberian arrecadas, enable us to posit a European production, given the technical dissimilarities and differences in style between the known Indo-Portuguese jewels of which the larger group of pieces was recently exhibited (Crespo & Penalva 2014).

Knowing its estimated date of production (terminus ante quem), a more accurate iconographic reading of these earrings may be proposed. In fact, while the "S" and the upward pointing arrow point to Saint Sebastian, the martyr saint executed with arrows, the crown helps to identify this piece as an allusion to Sebastião I (1554-1578), King of Portugal, given that he is sometimes depicted as the homonymous saint, celebrated on the King's birthdate, the 20th of January. This same symbolic association can be seen in a very clear way on the Saint Sebastian freeing the Christian captives and the Judgment of Saint Sebastian, paintings on wood dated to ca. 1575-1580 which originally were part of a retable, had belonged to the Portuguese royal collection and are now exhibited on the Palácio Nacional de Sintra inv. nos. PNS3635 and PNS3634 (Serrão 2007, pp. 50-57). On these paintings the martyr saint is depicted as the King Sebastião I, dressed according with men's courtly fashion from

sua numismática, caso do vintém de prata (20 reais) ou nas moedas de um real (de cobre), figura proeminente no reverso um "S" coroado (Gomes & Trigueiros 1992, pp. 183 e 190). E também que setas apontadas para baixo flanqueiam o escudo régio do anverso dos tostões de prata e de alguns S. Vicente de ouro, ou que setas cruzadas dentro de coroas figuram nos reversos das moedas de dois bazarucos (cobre) e meio bastião (prata) cunhadas em Goa (Gomes & Trigueiros 1992, pp. 196, 199, 201, e 208-209). Igualmente nos reversos dos bazarucos (cobre) cunhados em Cochim figuram três setas cruzadas com pontas para cima, tal como nos anversos dos dinheiros e soldos (calaim, estanho) cunhados em Malaca (Gomes & Trigueiros 1992, pp. 211-213 e 216-217). Outro exemplo desta sobreposição simbólica entre o rei e o santo mártir, capitão da Guarda Pretoriana, é o monumental cofre eucarístico de prata oferecido por Sebastião I ao Convento de Cristo em Tomar (Museu Nacional de Arte Antiga, inv. no. 819 Our) onde a associação emblemática é evidente. Esta iconografia, e clara simbologia sebástica, num período já de união dinástica, contribuem para a extrema raridade e importância do presente par de brincos. E isto não apenas enquanto documento artístico, já que da joalharia renascentista portuguesa pouco ou nada restou, mas também como documento histórico e testemunho de um sebastianismo patriótico e de um sentimento de resistência nacional.

the 1570s and 1580s, wearing a light crimson long skirted sleeved jerkin, green trunk hose with canions, green cape (ferragoulo), red high boots, black bonnet, and linen neck and wrist ruffs. Furthermore, on the King's coinage, such as the silver vintém (20 reais) or one real copper coins features a crowned "S" on the reverse (Gomes & Trigueiros 1992, pp. 183 and 190). It should also be noted that downward-pointing arrows flanking the royal coat of arms feature on the reverse of his silver tostões and on some of his gold S. Vicente, and that crossed arrows inside a crown are featured on the reverse of Sebastião I's copper bazarucos and silver meio bastião minted in Goa (Gomes & Trigueiros 1992, pp. 196, 199, 201, and 208-209). Three crossed upward-pointing arrows feature on the reverse of the copper bazarucos struck in Cochin and on the obverse of the tin dinheiros and soldos minted in Malacca (Gomes & Trigueiros 1992, pp. 211-213 and 216-217). Another example of this symbolic overlap between the King and the saint martyr, Captain of the Pretorian Guard, is the spectacular silver eucharistic casket given by Sebastião I to the Convento de Cristo em Tomar (Museu Nacional de Arte Antiga, inv. no. 819 Our). Such iconography and strong "Sebastianism" - a particular form of Messianism that emerged after the death of the king, which had left the country with no direct successor, a "sleeping hero" folklore motif - from a period of Spanish rule in Portugal (from 1582), make the present pair of earrings an important historical document. Their relevance stems not only from their rarity, given that little Portuguese jewellery of the 16th century has survived, but also from the nationalistic sentiment and political stance conveyed by them.

Hugo Miguel Crespo, Luísa Penalva, "Jóias Goesas: A Construção de uma Identidade Indo-Portuguesa. Goan Jewels: The Construction of an Indo-Portuguese Identity", in Luísa Penalva, Anísio Franco (eds.), Esplendores do Oriente. Joias de Ouro da Antiga Goa. Splendours of the Orient. Gold Jewels from Old Goa (cat.), Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga - Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2014, pp. 57-90; Alberto Gomes, António Miguel Trigueiros, Moedas Portuguesas na Época dos Descobrimentos, 1385-1580. Portuguese Coins in the Age of Discovery, 1385-1580, Lisboa, Alberto Gomes, 1992; Annemarie Jordan Gschwend, "Jóias e pedras preciosas", in Simonetta Luz Afonso (ed.), Nossa Senhora dos Mártires. A última Viagem (cat.), Lisboa, Expo'98 Pavilhão de Portugal - Verbo, 1998, pp. 253-263; Leonor d'Orey (ed.), Cinco Séculos de Joalharia. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, Lisboa - Londres, Instituto Português de Museus - Zwemmer Publishers, 1995; Vítor Serrão, "Uma reflexão sobre a memória das imagens: património histórico-artístico e códigos de identidade", in A Trans-Memória das Imagens. Estudos Iconológicos da Pintura Portuguesa (Séculos XVI-XVIII), Chamusca, Edições Cosmos, 2007, pp. 33-68.



3

PENDENTES

- [1] Em cima: cristal de rocha e prata | Milão e Espanha | Século XVII 6,5 x 4,1 x 1,8 cm
- [2] À direita, em cima: cristal de rocha e prata dourada | Milão e Espanha | Século XVII 7,7 x 5 x 1,4 cm
- [3] À direita, em baixo: cristal de rocha e ouro | Milão e Espanha | Século XVII 6 x 3,5 x 0,3 cm

PENDANTS

- [1] Top: rock crystal and silver Milan and Spain | 17th century 6.5 × 4.1 × 1.8 cm
- [2] Top right: rock crystal and gilded silver Milan and Spain | 17th century 7.7 x 5 x 1.4 cm
- [3] Bottom right: rock crystal and gold Milan and Spain | 17th century

- [4] À esquerda, em baixo: cristal de rocha e prata dourada | Milão e Espanha | Século XVII 7,3 x 5,9 x 0,4 cm
- [5] À esquerda, em cima: cristal de rocha e prata | Milão e Espanha | Século XVII 7,5 x 4,9 x 2 cm
- [6] Ao centro: cristal de rocha, prata dourada e aljôfres | Milão e Espanha | Século XVII 10,4 x 7,3 x 0,7
- [4] Bottom left: rock crystal and gilded silver Milan and Spain | 17th century $7.3 \times 5.9 \times 0.4$ cm
- [5] Top left: rock crystal and silver Milan and Spain | 17th century 7.5 × 4.9 × 2 cm
- [6] Centre: rock crystal, gilded silver and seed pearls | Milan and Spain | 17th century 10.4 × 7.3 × 0.7

Raro conjunto de seis pendentes devocionais talhados em cristal de rocha. A escolha material destes pendentes, longe de ser aleatória, fica-se a dever não apenas à sua raridade e preciosidade, mas acima de tudo às qualidades espirituais e virtudes que se pensava possuir nos alvores da Época Moderna. Com efeito o cristal de rocha era desde os tempos medievais considerado como uma gema de qualidade transcendental,

A rare group of devotional pendants carved from rock crystal. The choice of such a special material, far from being casual, can be explained not only by its rarity and preciousness, but mainly for the spiritual qualities and virtues it was thought to possess in the Early Modern Period. Rock crystal was considered since medieval times as a gem imbued with transcendental qualities, considered





símbolo de pureza espiritual, e daí ter sido amplamente utilizada para o fabrico de alfaias litúrgicas, relicários e particularmente preciosas cruzes. Este medalhão oval [1] é composto por duas placas ovais talhadas em cabochão, reservando-se o espaço central para alguma cena devocional, agora desaparecida. As singelas montagens em prata, uma cinta de chapa recortada e cinzelada, decorada à toda a volta por fio encordoado, enriquecida por três grandes grânulos nos pontos médios, seguem a estrutura dos pendentes-medalhão renascentistas, entalhados em cristal de rocha nas oficinas lapidárias milanesas (Venturelli 1996, pp. 50-57; Venturelli 2013) e exportados enquanto componentes e depois montados em Espanha ou Portugal. Exemplos desta produção, depois replicada pelos joalheiros cingaleses e indianos (Crespo 2014, p. 81), pertenceram ao tesouro da Catedral da Virgem do Pilar em Saragoça e estão hoje no Victoria and Albert Museum, Londres (Cocks 1980, pp. 80-83, cat. no. 96, 99, 101 e 108) ou também Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque, acc. no. 1982.60.387 (Pope-Hennessy 1984, pp. 183-184, cat. no. 101). Muito embora seja difícil afirmar com certeza da origem milanesa ou veneziana de alguns destes elementos entalhados em cristal de rocha, já que poderiam ter sido produzidos em ateliers lapidários espanhóis, este importante medalhão em forma de coração [2], igualmente composto por duas metades, sendo um deles delicadamente gravado à roda no interior com os Instrumentos da Paixão de Cristo, dada a altíssima qualidade do gravado, sugere tratar-se de trabalho milanês, depois montado na Península Ibérica. As montagens, em prata dourada, que fixam como medalhão as duas metades à moldura encastrada, são compostas por fio quadrangular trabalhado à lima, enriquecido por corrente e fio redondo enrolado (espiralado) a toda a volta, tal como a argola de suspensão, e enriquecido com granulação no terminal. Os Instrumentos da Paixão, ou Arma Christi que nele vemos representados são: a Cruz ao centro, com o Titulus Crucis, a tabuleta com a inscrição "INRI" no braço superior, ladeada pelo martelo que pregou aos mãos e pés de Cristo, e pelas tenazes que removeram os pregos, que se vêem na base da cruz; os flagelos usados para o açoitar (as trinta e nove chicotadas), pendentes dos braços da cruz, e cruzadas, a esponja enfiada numa cana pela qual lhe deram fel e vinagre a beber, e a lança que lhe infligiu a quinta e última chaga; no lado esquerdo, a partir do topo, vemos o Santo Graal que recolheu o sangue de Cristo, a espada usada por Pedro para cortar a orelha (que também foi representada) do servidor do Sumo Sacerdote, a lanterna usada pelos soldados que o prenderam quando foi atraiçoado, e a escada usada na Deposição da Cruz; no lado a symbol of spiritual purity and therefore used for making religious implements, reliquaries and precious crosses. This oval medallion [1] is composed of two oval-shaped cabochon-cut pieces, while the inner space, now empty, would have featured a devotional scene. The simple silver mountings, consisting of a chased and crenelated band or collet, are decorated all around by twisted wire and with three large granules on the median points, and follow the construction of the Renaissance pendant-medallions carved from rock crystal and produced in Milanese workshops (Venturelli 1996, pp. 50-57; Venturelli 2013) and sold as loose components to be later mounted in Spain or Portugal. Examples of this production, copied later by Ceylonese and Indian goldsmiths (Crespo 2014, p. 81) belonged to the Basilica of Our Lady of the Pillar in Saragoza and are now in the Victoria and Albert Museum, London (Cocks 1980, pp. 80-83, cat. no. 96, 99, 101 e 108), and also in the Metropolitan Museum of Art, New York, acc. no. 1982.60.387 (Pope-Hennessy 1984, pp. 183-184, cat. no. 101). While it is hard to know with certainty if such rock crystal pieces are of Milanese or Venetian manufacture, since they could have been made in a Spanish workshop, this important heart-shaped pendant [2] - also composed of two halves with one minutely wheel-engraved with the Instruments of the Passion -, and given the high quality of the engraving, seems to attest to a Milanese origin. The gilded silver mountings, securing both halves within a recessed frame, are composed of square wire worked with a file and decorated with chain and coiled wire all around (with a similar coiled suspension ring) and further decorated with granules on the finial. The Instruments of the Passion or Arma Christi engraved on the rock crystal include: the Cross at the centre with the Titulus Crucis, that is the inscription attached to the cross reading "INRI" on the upper arm, flanked by the hammer used to drive the nails into Jesus's hands and feet, and by the pincers used to remove the nails, which can be seen at the base of the cross; the whips used to scourge him (the thirty-nine lashes), pending from the arms of the cross and, placed diagonally, the Holy Sponge set on a reed with which gall and vinegar were offered to Jesus, and the Holy Lance with which a Roman soldier inflicted the final of the Five Wounds in his side; from the top left we can recognize the Holy Grail that received the blood of Christ at the Crucifixion, the sword used by Peter to cut off the ear (also depicted) of the High Priest's servant, the lantern used by the arresting soldiers at the time of the betrayal, and the







direito, a partir do topo, vemos representada a bolsa com as trinta moedas de prata, a mão que esbofeteou Jesus, a sua túnica inconsútil e os dados que os soldados romanos lançaram sobre ela tirando sortes e, junto à cruz, a coluna da Flagelação e sobre ela o galo que cantou depois da Negação de Pedro. Um exemplar muito semelhante, provavelmente da mesma oficina, embora formado apenas por uma única placa de formato octogonal (8,1 x 6,4 cm) e com montagens em ouro esmaltado, mas com os mesmos elementos, encontra-se no Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque, acc. no. 32.100.246.

A forma de coração, remetendo igualmente para uma devoção contra-reformista de tipo emocional e mística, repetese neste pendente [3] que, embora mais simples na gravação do cristal de rocha, com a Cruz ao centro ladeada por louros, recebeu montagens em ouro, em chapa recortada e cinzelada, que funciona como virola, enriquecida por corrente à toda a volta. Montagem semelhante, embora em prata dourada, e com qualidade do gravado afim (representando o Santo Graal), tem um pendente com o mesmo formato no Museu Cerralbo, Madrid, inv. no. 02471. No nosso exemplar é ainda visível o primitivo furo para suspensão simples, portanto sem montagens, desta placa em formato de coração, a evidenciar a forma como estes elementos de cristal de rocha gravados eram comercializados. Em muitos exemplares esse primitivo furo foi obliterado ou quebrado acidentalmente, promovendo a sua montagem em metal precioso. Disso mesmo é exemplo o nosso pendente de forma octogonal [4], gravado com o monograma "IHS" - ou cristograma do nome sagrado de Jesus -, sobrepujado por uma cruz e tendo por baixo três cravos ou pregos da Crucifixão. As suas montagens em prata dourada consistem numa gola recta decorada a toda a volta com fio encordoado espiralado (rizado, escharchado) a lembrar a coroa de espinhos, um tipo de fio utilizado num pendente ainda quinhentista com Agnus Dei do Museo de la Fundación Lázaro Galdiano, Madrid, inv. no. 00712 (Arbeteta Mira 2003, p. 90, cat. no. 50). Exemplar em tudo idêntico ao nosso pendente octogonal, com vestígios de douramento nos sulcos da gravação (4,5 x 3,2 cm), pertence ao Museo de la Fundación Lázaro Galdiano, inv. no. 00683.

Um outro medalhão em forma de coração [5] apresenta-se igualmente composto por duas metades, sendo uma entalhada com reservas semi-esféricas polidas à volta, perfazendo sete receptáculos, e gravada à roda com o cristograma "IHS", a coroa de espinhos com três cravos e estrelas. Tais receptáculos

ladder used for the Deposition; from the top right we can identify the money bag with the thirty pieces of silver, the hand which slapped Jesus's face, his seamless tunic or robe and the dice with which the soldiers cast lots and, next to the cross, the pillar or column where Jesus was whipped (the Flagellation) with the cockerel that crowed after Peter's third denial of Jesus on top. A similar example, probably from the same workshop, although composed of only one single octagon-shaped plaque (8.1 x 6.4 cm) set with enamelled gold mountings is in the Metropolitan Museum of Art, New York, acc. no. 32.100.246.

The heart-shape, indicating a Counter-Reformation, emotional and mystical type of devotion, was also chosen for this pendant [3] which, although simpler in its engraving, with a cross flanked by laurels, was set with gold mountings, made from profiled and chased sheet gold serving as collet decorated with chain all around. Similar mountings, set gilded silver, with identical engraving of the rock crystal (depicting the Holy Grail), can be found on a pendant with a matching shape in the Museo Cerralbo, Madrid, inv. no. 02471. On our example, the original hole for suspension is still visible, thus indicating the way in which these engraved rock crystal elements were sold. Similar suspension holes were cut or unintentionally broken on many surviving examples, which were then mounted with precious metals. An example of such practice is our octagonal pendant [4], engraved with the "IHS" monogram - or the Christogram of the Holy Name of Jesus -, surmounted by a cross and having three nails from the Crucifixion at the base. Its gilded silver mountings feature a straight band decorated all around with twisted, frizzed and spiked silver wire (rizado, escarchado) similar to a crown of thorns, a type of decorative wire used on a 16th-century pendant with an Agnus Dei in the Museo de la Fundación Lázaro Galdiano, Madrid, inv. no. 00712 (Arbeteta Mira 2003, p. 90, cat. no. 50). Similar in every regard to our octagonal pendant, with its original gilding still noticeable on the engraved grooves (4.5 x 3.2 cm) is in the Museo de la Fundación Lázaro Galdiano, inv. no. 00683.

One other heart-shaped medallion [5], also composed of two halves, one wheel cut with concave dome-shaped reserves polished all around, totalling seven receptacles, wheel engraved with the Christogram "IHS", a crown of thorns with three nails and stars all around. These receptacles might have held relics. However, one similar octagonal

podem ter tido outrora relíquias, embora se conheça um exemplar semelhante ao nosso e da mesma cronologia, de formato octogonal oblongo, com uma folheta de ouro entre as duas metades, pintada com Verónicas nas reservas, e com os instrumentos da Paixão a toda a volta - Victoria and Albert Museum, inv. no. M.2-1948. O último pendente, em cristal de rocha entalhado em forma de cruz com "pontas de diamante" [6], apresenta montagens de prata dourada simples e planas emoldurando a preciosa cruz, decorada por aljôfres nos terminais dos braços. O mesmo tipo de talhe em "pontas de diamante", decoração ao gosto renascentista mas muito em voga no século XVII em Portugal, como se pode ver na azulejaria, encontramos numa famosa, preciosa cruz peitoral de cristal de rocha (13,5 x 7,5 x 1 cm) hoje no Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra, inv. no. 1359 O-670 (Afonso 1992, pp. 322-323, cat. no. 186). Datará do mesmo período, tendo sido encontrada na sepultura do bispo de Coimbra, António de Vasconcelos e Sousa (1645-1717).

example from the same date features gold foil between the two halves, painted with multiple images of the Holy Veil of Veronica on the reserves, with the Instruments of Passion all around - Victoria and Albert Museum, inv. no. M.2-1948. The last pendant, in carved rock crystal featuring "diamond points" [6] is set with simple, plain gilded silver mountings framing the precious cross, further decorated with seed pearls on the arm terminals. This same cutting style with "diamond points" in keeping with a Renaissance taste also highly appreciated in 17th-century Portugal as may be observed from the decoration of tiles (azulejos), is used on a famous, precious rock crystal pectoral cross (13.5 x 7.5 x 1 cm) in the Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra, inv. no. 1359 O-670 (Afonso 1992, pp. 322-323, cat. no. 186). It can be dated from the same period as the examples under discussion, having been found in the tomb of António de Vasconcelos e Sousa (1645-1717), bishop of Coimbra.



Simonetta Luz Afonso et al., Ourivesaria dos séculos XVI e XVII. A coleçção do Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra, Lisboa, Instituto Português de Museus, 1992; Letizia Arbeteta Mira, El arte de la joyería en la colección Lázaro Galdiano, Segovia, Caja Segovia - Fundación Lázaro Galdiano, 2003; A. G. Sommers Cocks (ed.), Princely Magnificence. Court Jewels of the Renaissance, 1500-1630 (cat.), London, Debrett's Peerage Limited - Victoria and Albert Museum, 1980; Hugo Miguel Crespo, Jóias da Carreira da Índia (cat.), Lisboa, Fundação Oriente, 2014; John Pope-Hennessy et al., The Jack and Belle Linsky Collection in the Metropolitan Museum of Art, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1984; Paola Venturelli, Gioieli e gioiellieri milanesi. Storia, arte, moda (1450-1630), Milano, Silvana Editoriale, 1996; Paola Venturelli, Splendidissime gioie. Cammei, cristalli e pietre dure milanesi per le Corti d'Europa (XV-XVII secc.), Firenze, Edifir-Edizioni Firenze, 2013.

4 MESA DE REFEITÓRIO

Lioz rosa de Pêro Pinheiro, Sintra, dito Encarnado de Negrais (calcário) | Portugal | Século XVII $87 \times 172 \times 70$ cm

DININGTABLE

Pink limestone, called "Lioz rosa de Pêro Pinheiro, Sintra" Portugal 17th century 87 × 172 × 70 cm

Rara mesa seiscentista de refeitório conventual, provavelmente de um mosteiro de Castelo Branco, Portugal. Tratase de um exemplar único desta tipologia dado que as poucas obras remanescentes, sobreviventes à delapidação do património monástico após a extinção e supressão das ordens religiosas em Portugal a partir de 1834, se encontram ainda *in situ* devido às dimensões e extraordinário peso que normalmente

A particularly rare 17th century dining table from a convent refectory, probably from a monastery in Castelo Branco, Portugal. It stands as a unique example of this type of monastic furnishing, given that the few remaining similar pieces which have survived the extinction and suppression of the religious orders in Portugal from 1834 can still be found in their original places on account of their dimensions





as caracterizam. Estas pesadas mesas seriam colocadas em fila nos refeitórios, locais que nos mosteiros eram destinados às refeições da comunidade monástica (o convento, do latim conuentus, "assembleia"). O termo refeitório provém do latim medieval refectorium que por sua vez tem origem na expressão latina reficere, ou seja "refazer ou restaurar", sendo refeitório "o lugar onde se vai para se restaurar". O nosso precioso exemplar foi talhado em Lioz rosa de Pêro Pinheiro, um calcário mais conhecido por Encarnado de Negrais, apresentando uma rica coloração de grande efeito decorativo (Martins 1991). Material outrora relativamente abundante no aro da cidade de Lisboa, utilizado na decoração de alguns edifícios públicos lisboetas da Época Moderna, é hoje bastante raro e muito procurado. A presente mesa é um exemplo da sofisticação e perícia dos nossos "pedreiros" do período Barroco, visível na capacidade de talhar e polir blocos desta dimensão e espessura (8,5 cm). De igual modo, a forma dos dois pés em balaústre quadrangular, de estilo sóbrio e contido, é um exemplo do gosto clássico vigente em Portugal no reinado de Pedro II (r. 1683-1706). Este é um período marcado pela abundante utilização decorativa, em estruturas arquitectónicas, de embutidos de pedraria polícroma de influência italiana (pietre dure), sobressaindo o nome do arquitecto régio João Antunes (1643-1712) como autor de alguns projectos importantes nesta modalidade artística (Coutinho 2006).

and weight. These heavy stone tables would be set in rows in the refectories, which were spaces destined for communal meals. The word refectory comes from the Medieval Latin refectorium, which in turn derives from reficere "to remake or restore", meaning "a place one goes to be restored". Our precious example was cut from pink limestone, of a variety peculiar to the region of Pêro Pinheiro in Sintra, better known as Encarnado de Negrais, given its rich colouring and decorative effect (Martins 1991). Relatively common in the past and easily found in the nowadays long-gone rural outskirts of Lisbon (it was used in public buildings of the city in the Early Modern Period), this type of limestone called lioz is now very rare and therefore in high demand. The present dining table stands testimony to the sophistication and skill of the Portuguese stone cutters of the Baroque, as can be seen from the ingenuity behind the cutting and polishing of such large and thick stone blocks (8.5 cm in thickness). Furthermore, the square baluster-shaped feet, sober and restrained in style, are a perfect example of the classical taste prevalent in Portugal during Pedro II's reign (r. 1683-1706). This was a period marked by the abundant decorative use, covering architectural structures, of polychrome stone inlay of Italian influence (pietre dure). João Antunes (1643-1712), the royal architect to the Portuguese royal court, stands out as one of the most important artists that engaged in this type of highly refined stone decoration (Coutinho 2006).

Maria João Pereira Coutinho, *Convento de São Pedro de Alcântara*. A Capela dos Lencastres, Lisboa, Livros Horizonte, 2006; O. R. Martins, "Estudo dos Calcários Ornamentais da Região de Pêro Pinheiro", *Estudos, Notas e Trabalhos. DGGM*, 33, 1991, pp. 105-163.











5 VISTAS DE LISBOA

- [1] Hospital Real de Todos os Santos Pintura a óleo sobre tela Portugal | Século XVIII 39 x 59 cm
- [2] Terreiro do Paço
 Pintura a óleo sobre tela
 Portugal | Século XVIII
 39 x 59 cm
- [3] Mosteiro de Santa Maria de Belém, dito dos Jerónimos Pintura a óleo sobre tela Portugal | Século XVIII 39 x 59 cm
- [4] Real Edifício de Mafra
 Pintura a óleo sobre tela
 Portugal | Século XVIII
 39 x 59 cm

LISBON VIEWS

- [1] Hospital Real de Todos os SantosOil painting on canvas Portugal | 18th century 39 x 59 cm
- [2] Terreiro do Paço
 Oil painting on canvas
 Portugal | 18th century
 39 x 59 cm
- [3] Mosteiro de Santa Maria de Belém, dito dos Jerónimos Oil painting on canvas Portugal | 18th century 39 x 59 cm
- [4] Real Edifício de Mafra
 Oil painting on canvas
 Portugal | 18th century
 39 x 59 cm

Conjunto de quatro pinturas a óleo com vistas da cidade de Lisboa, representando o Hospital Real de Todos-os-Santos [1], o Palácio da Ribeira [2], o Mosteiro de Santa Maria de Belém, dito dos Jerónimos [3], e uma outra do Real Edifício de Mafra [4]. Semelhanças no tratamento plástico do céu, recurso a uma mesma paleta cromática e paralelismos evidentes na disposição das figuras na composição - utilizadas como indicadores de escala, que ao mesmo tempo humanizam um cenário arquitectónico que é na realidade o protagonista da presente série - embora apontem para um único autor, não são suficientes para o identificar, dado que as composições seguem modelos comuns a outras representações urbanas que circulariam no limitado mercado português de apreciadores deste género pictórico, as vedute ou vistas de cidade. A primeira pintura desta série [1] representa o Hospital Real de Todos-os-Santos. Fundado em 1492 por João II (r. 1481-1495), a sua construção ficou concluída apenas no reinado do seu sucessor Manuel I (r. 1495-1521), tendo-se iniciado o seu funcionamento em 1502. Tratava-se de um dos mais extraordinários edifícios do seu género na Europa, destacando-se na urbe lisboeta pelas suas dimensões, importância e monumentalidade, às quais não foram indiferentes autores nacionais como o humanista Damião de Góis (1502-1574), mas também visitantes estrangeiros. Entre eles conta-se o castelhano Francisco Herrera y Maldonado (1584-post 1633) que, na primeira metade de Seiscentos, não deixou de louvar o edifício, dizendo: No cede mayoria en nada este Hospital de Todos los Santos de Lixboa,

A set of four oil paintings with views of Lisbon, depicting the Hospital Real de Todos-os-Santos, i.e. the All Saints Royal Hospital [1], the Palácio da Ribeira i.e. the Ribeira Royal Palace [2], the Mosteiro de Santa Maria de Belém, dito dos Jerónimos, i.e. the Monastery of St Mary in Belém, better known as Jerónimos [3] and also of the Real Edificio de Mafra, i.e. the Royal Convent of Mafra [4]. The four paintings share clear stylistic similarities, most notably in the modelling of the clouds, the colour palette and the use of figures to humanise the architectural scenario and to establish a sense of scale. Although they point to the same author, they are not sufficient to establish the identity of the painter. Furthermore, these compositions follow common models frequently used in other urban depictions of Lisbon and which circulated in the somewhat limited Portuguese market among enthusiasts of this pictorial genre, the vedute or city views. The first painting in this series [1] depicts the Hospital Real de Todos-os-Santos, which was founded in 1492 by King John II (r. 1481-1495). The construction of the royal hospital was only completed during the reign of his successor Manuel I (r. 1495-1521), and was fully operational by 1502. It was certainly one of the most remarkable buildings of its kind in Europe - rising above the average building height of the city - as well as for its size, importance and monumentality, all of which were remarked upon by Portuguese authors such as the humanist Damião de Góis (1502-1574), but also by foreign visitors. These included the Castilian Francisco Herrera y Maldonado (1584-post 1633) who in the first half of the 16th century, praised the



a los mas famosos de la Christiandad. No se le gana el de los Españoles en Roma, el de Santi Spiritus en Sena, el de San Tiago en Galicia, el del Cardenal Tabera en Toledo, el famoso de Guadalupe, el nombrado de Paris, ni otros muchos que tienen nóbre de famosos, suntuosos, y ricos. Haze frente el edificio a vn terrero capacissimo, que de punta a punta le ocupa la cortina del lienço, con vna fachada tan vistosa entre jaspes, y marmorles, que no se puede imaginar mas rica: el arte muy ingenioso, deseña doctamente en Dorico, y Corintio la perfeccion del natural, ostentando florages, y brutescos, con luzimiento notable, y casa apolimento (Herrera y Maldonado 1633, fl. 148r). Obra de vanguarda dos arquitectos Mateus Fernandes (m. 1515) e Diogo de Boitaca (ca. 1460-1528), a sua traça original em cruz grega, seguindo o modelo do Ospedale Maggiore de Milão de 1456, coloca a fachada principal voltada para o Rossio com seu pórtico cenográfico que se erguia a cem metros de altura decorado, como vimos na descrição de Herrera y Maldonado, ao gosto típico da época, com motivos vegetalistas, grossos encordoados e a emblemática régia manuelina.

Tendo sofrido dois violentos incêndios em 1601 e 1750 que destruíram a decoração interior da igreja, o edifício ficou em ruína com o terramoto de 1755 (Leite 2012). Dada a sua importância no tecido urbano lisboeta, as representações do hospital são abundantes, sendo de destacar um painel de azulejos do Museu da Cidade, hoje Museu de Lisboa (inv. no. AZU.PF.60), datável dos inícios do século XVIII, um outro da mesma época, infelizmente desaparecido, que se conservava no Brasil, mas também em iconografia impressa (veja-se Leite 1993, pp. 56-57, cat. no. 11; e Dias 1996, pp. 18-19). Em desenho e iluminura são conhecidas outras representações, como o famoso desenho datável de ca. 1570 da vista panorâmica de Lisboa conservada na Biblioteca da Universidade de Leiden (inv. no. J29-15-7831-110/30), e iluminuras como a da portada da Crónica de D. Afonso Henriques de Duarte Galvão, atribuível a António de Holanda - do Museu Condes de Castro Guimarães, Cascais, inv. no. Sign. 14 -, ou a da Genealogia dos Reis de Portugal e Espanha, obra de António de Holanda e Simão Bening hoje na British Library, Londres (inv. no. Add. MS 12531, fl. 7r), igualmente da primeira metade do século XVI (veja-se Jordan Gschwend & Lowe 2015). Por fim, refira-se o desenho a tinta-da-china aguarelado, assinado e datado de Francisco Zuzarte ("Zuzarte fc. 1787") - da colecção Celestino da Costa - e que terá sido a fonte iconográfica desta pintura (veja-se Leite 1993, p. 58, cat. no. 14; e Dias 1996, p. 17). Isto tendo







em consideração o ponto de vista ser precisamente o mesmo, com a frontaria do hospital posicionada à direita por forma a incluir a fachada gótica da igreja de São Domingos, uma das construções religiosas mais importantes da cidade. Assim, no primeiro plano vemos nas duas obras o poste da forca e o chafariz de Neptuno, ou do Rossio à esquerda (1606). No recortado plano fundeiro podemos observar as colinas do castelo de São Jorge e do Convento da Graça e, mais à frente, atrás da fachada do hospital, a Igreja de São Cristóvão e o palácio dos marqueses de Tancos, renovado em 1697 (Gomes 1998, p. 117). Sendo naturalmente de mãos diferentes, desenho e pintura parecem derivar da mesma fonte. No entanto, atendendo à tendência para simplificar, eliminando características arquitectónicas nesta última e ao registo mais fiel e minucioso do desenho, é crível que a pintura descenda, mesmo que por via indirecta, do desenho de Zuzarte. Diferem, no entanto, na figuração rara de um cortejo fúnebre que se desenrola na praça, que o desenho não regista, muito embora se assemelhem no tratamento esquemático das figuras humanas que pontuam as duas composições, animando a cena urbana com um apontamento pitoresco do quotidiano da cidade.

Também a vista do Terreiro do Paço [2] coloca dificuldades quanto à identificação das suas fontes iconográficas, e à datação da presente série. O amplo terreiro do palácio, tal como fixado pelas reformas filipinas de finais de Quinhentos empreendidas sob orientação do arquitecto bolonhês Filippo Terzi (1520-1597), desenvolve-se num enquadramento oblíquo, no qual pontua, à beira-rio, o imponente torreão (veja-se Soromenho 2012). Projectada pelo também italiano Antonio Canevari (1681-1764), a célebre Torre do Relógio ergue-se atrás do palácio, voltado sobre o pátio da capela de São Tomé e ao qual se tinha acesso através da Rua da Capela, de resto bem visível na nossa pintura e que por vezes está ausente da restante iconografia conhecida deste palácio. Igualmente preciosa é a representação do trecho angular do conjunto palatino, sobretudo a "Casa das Varandas", ou a forma precisa como nos apresenta a igreja de São Francisco. Mas se a representação fiel da muralha junto ao rio com seu baluarte armado com bateria de artilharia (1625) corresponde à de outras imagens conhecidas - como a famosa vista do terreiro gravada por Dirk Stoop (ca. 1615-1686) em 1662 -, já a aparente exclusão do célebre Chafariz de Apolo não deixa de se estranhar. Construído entre 1652 e 1655, o chafariz também conhecido por Fonte Nova, projectado por

building by stating: This All Saints Hospital of Lisbon does not yield anything to the most famous in Christendom. The Spanish Hospital in Rome does not surpass it, nor do the Holy Spirit Hospital in Siena, the Saint Jacques Hospital in Galicia, the Hospital of the Cardinal Tavera in Toledo, the famous Hospital in Guadalupe, the renowned Hospital of Paris, nor many others which are considered to be famous, sumptuous and opulent. In front of the building there is a large square, that from end to end is occupied by the whole façade, with a colorful frontage of jasper and marble that you would not imagine anything more rich: masterfully rendered in Doric and Corinthian style, the ornaments are copied from nature and sculpted with perfection, with boasting floral motifs and grotesques all brilliantly carved (Herrera y Maldonado 1633, f. 148r). Innovative in its architectural design by Mateus Fernandes (n. 1515) and Diogo de Boitaca (ca. 1460-1528), the original plan of the hospital was modelled after the Ospedale Maggiore in Milan (1456), with its main façade facing the Rossio. The highly theatrical portico, which rose to one hundred metres from the square, was richly decorated, as already mentioned in the description of Herrera y Maldonado and followed the prevalent taste of the time, with botanical motifs, ropes, cords and cables and also with the king's personal device and his coat-of-arms.

Severely damaged by fires in 1601 and 1750 which destroyed the interior decoration of the church, the building fell into complete disrepair following the famous 1755 earthquake (Leite 2012). Given its importance in the Lisbon urban fabric, depictions of the hospital are naturally common. In addition to some iconography in print, mentioned should be made of a most notable tile panel held in the Museu da Cidade (the City Museum), recently changed to Museu de Lisboa (inv. no. AZU.PF.60). Also datable to the early 18th century is another tile panel which, until recently was in Brazil and now is unfortunately lost (see Leite 1993, pp. 56-57, cat. no. 11; and Dias 1996, pp. 18-19). In addition, drawings and illuminations on vellum on the same subject are also known, such as the famous drawing datable to ca. 1570 with a panoramic view of Lisbon from the Library of the University of Leiden (inv. no. J29-15-7831-110/30), the illuminated cover page of the Chronicle of D. Afonso Henriques by Duarte Galvão which is attributed to António de Holanda - from the Museu Condes de Castro Guimarães, Cascais, inv. no. Sign. 14 - and on one leaf of the Genealogy of the Kings of Portugal and Spain, an illuminated manuscript by António de Holanda and Simão Bening from the British Library, London (inv.





no. Add. MS 12531, f. 7), all dated to the first half of the 16th century (see Jordan Gschwend & Lowe 2015). Lastly, there is a pen and ink drawing with grey wash, a composition signed and dated by Francisco Zuzarte ("Zuzarte fc 1787") from the Costa Celestino collection - which may have served as model for the present painting (on this drawing, see Leite 1993, p 58, cat. no. 14; and Dias 1996, p 17). The relationship between model and painting is evident since both share the same viewpoint, with the front of the hospital similarly positioned to the right to include the Gothic façade of the Church of São Domingos, one of the most important religious buildings in the city. Accordingly, in the foreground of both works we see the gallows tree at the right and, on the left, the Fountain of Neptune also known as "do Rossio" (1606). In the background we can see the São Jorge Castle on the hilltop overlooking the city, the Convento da Graça and, further on, behind the hospital façade, the Church of São Cristóvão and the palace of the Marquis of Tancos, renovated in 1697 (Gomes 1998 p. 117). Although from clear different hands, both the drawing and the painting appear to derive from the same source. Nevertheless, a preference for simplicity, and the omission of architectural detail which is evident in the painting, contrasts with the accuracy and attention to detail of the drawing, and helps us posit that the present painting was in fact modelled after Zuzarte's drawing, even if indirectly. A notable difference is found in the unusual depiction of a funeral procession across the square. This is not present in the drawing, but even considering the similarities in the schematic treatment of the human figures in both compositions, this added detail adds a picturesque evocation of everyday life in the city.

The view of *Terreiro do Paço* [2] poses the same difficulties regarding the identification of its probable iconographic sources, as well as for the date for this series. The large yard in front of the palace, established during the late 16th-century alterations undertaken under the guidance of the Bolognese architect Filippo Terzi (1520-1597), is viewed obliquely with prominence given to the imposing tower set near the waterfront (see Soromenho 2012). Designed by the Roman architect Antonio Canevari (1681-1764), the famous Clock Tower (Torre do Relógio) stands out behind the palace, facing the inside courtyard of the Chapel of São Tomás and to which access was possible through the so-called Rua da Capela, a passage which is clearly depicted in the present painting, and yet most of the time absent from the known iconography of

Bartolomeu de Sousa e que integrava uma escultura do deus Apolo Muságeta ("que conduz as Musas") segurando uma lira, é representado na quase totalidade das vistas conhecidas do terreiro, já que equipamento fundamental da paisagem urbana lisboeta dada a sua importância social (veja-se Caetano, 1991, pp. 57-63; e Melo, pp. xxix-xxx). Da sua relevância basta recordar a Visita das Fontes de Francisco Manuel de Melo (1608-1666), apólogo datado de 1657, onde tanto a Fonte Nova como a sua estátua de Apolo são personagens, dialogando com a Fonte Velha ou de Neptuno, já referida (veja-se Melo 1968). Curiosamente, a mesma estranha ausência parece verificar-se num outro desenho de Francisco Zuzarte a tinta-da-china aguarelado - do Museu da Cidade - e igualmente assinado e datado ("Zuzarte 1782"), autor de quem, na verdade, nada sabemos. Já num outro desenho com o mesmo tema e também de Zuzarte, datado de 1783, igualmente da mesma colecção lisboeta, muito embora apresentando pequenas variações face ao anteriormente referi-

this palace. Furthermore, the attentive depiction, at the corner of the palace on the right, namely of the so-called "Casa das Varandas", and the precise representation of the Church of São Francisco, are of great historical importance. Although the representation of the wall by the river with its bulwark armed with artillery (1625) is faithful and corresponds to other known depictions - such as the famous view of the Terreiro do Paço by Dirk Stoop (ca. 1615-1686) in 1662 -, the apparent exclusion of the famous Fountain of Apollo is nonetheless surprising. Built between 1652 and 1655, the fountain also known as Fonte Nova (or "New Fountain") was planned by Bartolomeu de Sousa and incorporated a sculpture of Apollo Musegetes ("who leads the Muses") playing his lyre, and is depicted in almost all known views of the Terreiro do Paço, given its key place in Lisbon's urban landscape due to its social significance (see Caetano, 1991, pp. 57-63; and Melo, pp. xxix-xxx). Its relevance is clear from the Visita das Fontes by Francisco Manuel de Mello (1608-1666), an apologia set in dialogue dating from 1657, where both the Fonte Nova and its statue of Apollo become characters and speak with the Fonte Velha or Fountain of Neptune in Rossio (see Melo 1968). Interestingly, the same bizarre absence seems to occur in another pen and ink drawing with grey wash by the little





do, encontramos a representação do chafariz (devidamente identificado por legenda "Xaferis com a estatua de Apolo", embora esteja representado o deus Mercúrio, erradamente), situado num primeiro plano à direita (veja-se Museu da Cidade 1982; e Dias 1996, p. 26). Trata-se de uma incorrecção que se poderá dever ao facto destas vistas serem preparadas no local através de esboços e concluídas longe da realidade que se procura retratar. Como sucede com a pintura anterior, a ligação de dependência entre este segundo desenho e a pintura parece ser evidente. Entre as duas obras há coincidência não apenas quanto ao ponto de vista, mas também na forma abreviada de representar o palácio dos marqueses de Castelo Rodrigo, localizado no plano fundeiro à esquerda, por detrás do torreão junto ao Tejo, e também na exacta disposição das embarcações em frente da praça. Diferem as duas essencialmente no primeiro plano da pintura, já que esta incorpora mais edifícios atrás do forte, e também na representação das figuras e coches, que assim passaram a ocupar o lugar que

known Francisco Zuzarte - from the Museu da Cidade - and likewise signed and dated ("Zuzarte 1782"). In contrast, in another drawing of the same subject by Zuzarte, dated 1783 and also from the same Lisbon collection, although showing small variations compared to the aforementioned, we find the representation of the fountain (properly identified by a caption which reads "Fountain with Apollo's statue," although Mercury is wrongly depicted instead), placed in the foreground on the right (see Museu da Cidade 1982, and Dias 1996, p. 26). It is an inaccuracy which may be explained by the fact that these views were prepared on site through sketches and completed in the atelier, far from the reality they seek to portray. As is the case with the previous painting, a dependency link between the second drawing and the present painting seems evident. Both works share the same viewpoint, the similar abbreviated manner of depicting the palace of the Marquis of Castelo Rodrigo in the background on the left and behind the tower alongside the Tagus river, and the exact arrangement of the several boats in front of the square. The two differ only in that the foreground of the painting, while depicting additional buildings behind the fort, is set with characters and carriages which occupy the the far right of the painting, which in the drawing corresponds to the Fountain





no desenho corresponderia ao chafariz de Apolo. Considerando a datação autógrafa dos três desenhos referidos (dois representando o Terreiro do Paço), é possível conjecturar a existência de toda uma série memorialística de vistas de Lisboa tal como havia sido nos anos anteriores ao terramoto de 1755, um projecto iconográfico de impulso régio que a presença das armas do reino parece confirmar. Tratar-se-ia então de evocações nostálgicas da cidade tristemente desaparecida e é possível que modelos do mesmo autor tivessem informado as duas restantes pinturas que compõem a série, embora se conheçam não poucas alternativas iconográficas que circulariam abundantemente na época.

A vista do Mosteiro de Santa Maria de Belém, dito dos *Jerónimos* [3] pode ser aproximada com facilidade a duas das poucas imagens que nos chegaram do mosteiro manuelino (1501) anteriores ao século XVIII: a veduta de Filipe Lobo (activo entre 1650-1673) e datada de 1657 pertencente ao Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa (inv. no. 1980 Pint), e uma outra atribuída a Dirk Stoop, datada da segunda metade do século XVII, mas que será provavelmente posterior e de outro autor, no Museu de Artes Decorativas Portuguesas, Lisboa, inv. no. 29. A presente pintura segue o mesmo ponto de observação das referidas, com o comprido corpo do dormitório em escorço e a nítida definição da Sala dos Reis filipina (ca. 1625), eliminada na campanha de restauro do século XIX, actualizando, no entanto, o conhecimento do edifício e da sua envolvente em relação a estes prováveis modelos seiscentistas. Trata-se de conhecimento de extrema importância, dadas as profundas remodelações dos séculos XIX e XX que, seguindo um programa romântico de restauro, alteraram o facies arquitectónico original do monumento. Para além da demolição da Sala dos Reis refira-se, também, o coroamento cupulado da torre sineira, aqui ainda telhada, o acrescento do baldaquino com o anjo-custódio na prumada do grande portal sul, e a total redefinição do lançamento da ala dos dormitórios, com o fechamento das arcadas térreas e o acrescento de um corpo central pelos cenógrafos Achille Rambois (1810-1882) e Giuseppe Luigi Cinatti (1808-1879), que veio a ruir em 1878 (veja-se Soares 2006). E se por outro lado é importante o registo pictórico das casas nobres a poente, mais significativa é a representação do murete defensivo que acompanha toda a orla do rio, já que ausente de outras vistas conhecidas, algumas já referidas. Concebida para exaltar a origem régia destes edifícios, dois deles tristemente desaparecidos aquando da realização dos modelos

of Apollo. Taking in consideration the autograph nature of the inscription with author and date on all three of the drawings by Zuzarte (two depicting the Terreiro do Paço), it is possible to surmise the existence of a complete series of views of Lisbon as it was before the 1755 earthquake; an iconographic project commissioned under royal patronage as the presence of the Royal Arms of Portugal seems to confirm. The series provided nostalgic evocations of the sadly missed city and it is possible that drawings by the same Zuzarte served as models for the two remaining paintings that make up the present series, although some widely known iconographic alternatives were also available at the time.

The view of the Mosteiro de Santa Maria de Belém, dito dos Jerónimos [3] can easily be compared with two of the few surviving images of this celebrated monastery (1501) prior to the 18th century: a veduta by Filipe Lobo (active between 1650-1673) and dating from 1657 in the Museu Nacional de Arte Antiga, Lisbon (inv. no. 1980 Pint), and another painting attributed to Dirk Stoop, datable from the second half of the 17th century, but probably later and by another painter, in the Museu de Artes Decorativas Portuguesas, Lisbon, inv. no. 29. The present painting adapts the same oblique viewpoint as the aforementioned two, with the foreshortened long dormitory and the Casa dos Reis (ca. 1625), which was destroyed during the restoration campaign of the 19th century, thus informing us about the building and its surroundings following the 17th century renovations. It is knowledge of the utmost importance, given that the 19th and 20th-century extensive remodeling of the building followed a Romantic-style programme of restoration which altered the original architectural character of the monastery. In addition to the demolition of this Sala dos Reis other significant alterations merit mention, such as the dome-shaped crowning of the bell tower (here depicted while not yet tiled), the addition of the canopy with the protective angel or anjo-custódio set on the majestic south portal, and the complete remodeling of the dormitory with the closing of the ground-floor arcades and the addition of a central section designed by Achille Rambois (1810-1882) and Giuseppe Luigi Cinatti (1808-1879), which collapsed in 1878 (see Soares 2006). And while the depiction of the noble houses to the west is of great interest, the most significant aspect of this painting is the representation of the defensive wall which runs alongside the river bank, given its absence from other known views of the monastery. Created to exalt the royal patronage of these buildings, two of which were





tudo semelhante à usada por José Caetano Cyríaco em 1795 num óleo que celebra a fundação do edifício por João V (r. 1706-1750) e que pertence às colecções do Palácio Nacional de Mafra. No entanto, o encanto da presente pintura reside, no que a diferencia de outras representações do real edifício, na ingenuidade e graça da cena bucólica dos camponeses enamorados no primeiro plano de tónica neo-clássica, mas também pré-romântica, singularidade que nos ajuda a melhor colocar a sua datação e, portanto, a dos restantes óleos que formam esta rara série, na década de 1780. Este conjunto de quatro vistas de Lisboa vem, não apenas enriquecer o nosso conhecimento sobre alguns dos mais notáveis edifícios de Lisboa (e seus arredores), fornecendo-nos ao mesmo tempo novos dados sobre consumo de vedute no Portugal de Setecentos, como também nos informar sobre o resgate memorialista da cidade perdida (em contexto de propaganda régia), claro indício de saudosismo, tão ao gosto português.

baseado num texto original inédito de Miguel Soromenho

of an orthogonal depiction of the façade, which would resemble a more technical, architectural drawing. In fact, the same vantage point was used by José Caetano Cyríaco in 1795 for an oil painting that celebrates the building's foundation by King João V (r. 1706-1750), and which belongs to the Palácio Nacional de Mafra. Nonetheless, the charm of this painting lies in what distinguishes it from other depictions of the royal building. The ingenuity and grace of the neoclassical-style bucolic scene with peasants placed in the foreground, a uniqueness of style with romantic overtones which helps us to better place the series in the 1780s. This set of four views of Lisbon has not only enriched our knowledge about some of the most notable buildings in Lisbon (and its surroundings), but has also provided us with new data on the consumption of vedute images in 18th-century Portugal, as well as informing us about the nostalgic character of this production in the context of royal propaganda and of Portuguese saudade.

based on an original, unpublished text by Miguel Soromenho

Joaquim Oliveira Caetano, Chafarizes de Lisboa, Lisboa, Distri-Editora, 1991; Marina Tavares Dias, Lisboa Desaparecida, Vol. 5, Lisboa, Quimera, 1996; Paulo Varela Gomes, "Obra crespa e relevante. Os interiores das igrejas lisboetas na segunda metade do século XVII - alguns problemas", in Luís de Moura Sobral (dir.), Bento Coelho 1620-1708 e a Cultura do seu Tempo (cat.), Lisboa, Instituto Português do Património Arquitectónico, 1998, pp. 107-125; Francisco Herrera y Maldonado, Libro De a Vida y Marauillosas virtudes del Sieruo de Dios Bernardino de Obregon [...], Madrid, En la Emprenta del Reyno, 1633; Annemarie Jordan Gschwend, Kate Lowe, "Princess of the Seas, Queen of Empire: Configuring the City and Port of Renaissance Lisbon", in Annemarie Jordan Gschwend, K. J. P. Lowe (eds.), The Global City. On the Streets of Renaissance Lisbon, London, Paul Holberton publishing, 2015, pp. 12-35; Ana Cristina Leite (ed.), Hospital de Todos-os-Santos, 500 Anos (cat.), Lisboa, Museu Rafael Bordalo Pinheiro, 1993; Ana Cristina Leite, "Hospital Real de Todos os Santos. Uma obra moderna", in Adriano Moreira et al., Omnia Sanctorum. Histórias da História do Hospital Real de Todos-os-Santos e seus sucessores, Lisboa, By the Book, 2012, pp. 18-39; Francisco Manuel de Melo, A Visita das Fontes. Apólogo dialogal terceiro. Edição fac-similada e leitura do autógrafo (1657). Introdução e comentário (ed. Giacinto Manueppella), Coimbra, Por Ordem da Universidade, 1968; [Museu da Cidade], Lisboa e o Marquês de Pombal (cat.), Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 1982; Walter Rossa, "Lisboa: da busca da imagem da capital", Rossio. Estudos de Lisboa, 5, 2015, pp. 28-43; Clara Moura Soares, "De maneirista a neomanuelina: propostas oitocentistas para reintegração estilística da capela-mor de Santa Maria de Belém", Artis. Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa, 5, 2006, pp. 287-314; Miguel Soromenho, "O Paço da Ribeira à medida da corte: de Filipe I a D. Pedro II", in Miguel Figueira de Faria (ed.), Do Terreiro do Paço à Praça do Comércio. História de um Espaço Urbano, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda - Universidade Autónoma de Lisboa, 2012, pp. 37-71.



6 COLCHA

Lampasso de seda | França, provavelmente Lyon | Século XIX $222 \times 172 \text{ cm}$

COVERLET

Silk lampas France, probably Lyon 19th century 222 x 172 cm

Rara colcha (ou talvez pano de armar) tecida de origem francesa a imitar as tão apreciadas colchas 'indo-portuguesas' tão comuns nas casas aristocráticas lusas desde a segunda metade do século XVI. O presente exemplar copia em lampasso de seda uma colcha bordada de Satgaon (actual Saptagram, distrito de Hooghly), em Bengala, Índia, normalmente de algodão branco (mas também cetins de cor plana)

A unique coverlet (or maybe a wall hanging) of French manufacture, reproducing the highly appreciated so-called "Indo-Portuguese" coverlets (*colchas*) common in Portuguese aristocratic households from the second half of the 16th century. The present examples replicates in silk lampas a cotton Bengali bed cover or *colcha*, made in Satgaon (modern Saptagram in Hooghly district), normally white

bordado a fio de seda tussar amarela em ponto cadeia e ponto atrás (Mendonça 1949; Irwin 1952; Varadarajan 2010; e Karl 2011). Estes têxteis, encomendados pelos Portugueses a partir de meados de Quinhentos, surgem descritos nos inventários mais antigos, alguns deles, como "de montaria", uma vez que representam caçadas, um tema muito do gosto da aristocracia e oficialato régio português. Outros, de feição mais erudita, apresentam composições complexas de bordas narrativas inspiradas em gravuras europeias de temática mitológica e bíblica. Lampasso é um tecido – cruzamento ou entrelaçamento de fios verticais ou longitudinais, a teia, com horizontais, a trama – lavrado cuja decoração é essencialmente constituída por lassas de trama (fios dispostos transversalmente aos fios de teia de um tecido), quase sempre ligadas em tafetá ou sarja (pontos de tecelagem) por uma teia de ligação, e que se destacam sobre um fundo construído por uma teia de fundo ou por duas teias: de fundo e de lavor. Trata-se de uma técnica de tecelagem para a produção de sedas figuradas (façonnés) de luxo, que produziu dos tecidos mais sumptuosos que alguma vez sairam dos teares de seda. No nosso exemplar pode-se observar uma teia de fundo preto à qual se liga teia e trama a castanho (com fio brocado, ouro), em ponto de sarja, produzindo o desenho; no qual se sobrepõe em ponto de sarja o fundo da composição em carmesim. As características técnicas deste lampasso, e tendo em atenção a sua excepcionalidade, riqueza e dimensões, levam-nos a considerar uma origem francesa (provavelmente Lyon) para o seu centro de fabrico e a uma cronologia oitocentista. Têxteis semelhantes, produções modeladas em exemplares asiáticos, nomeadamente nos têxteis indo-portugueses, não são desconhecidos dos especialistas, tendo sido exposta uma colcha seiscentista em seda acolchoada a algodão imitando uma colcha bordada de Bengala, de provável fabrico ibérico ou italiano da colecção do Winterthur Museum, Delaware, acc. no. 1954.0049 (Peck 2013, pp. 138-139, cat. no. 1). Tais versões europeias seriam em certa medida mais acessíveis quanto ao seu valor quando comparadas com as originais asiáticas, constituindo um testemunho de enorme importância sobre o consumo (e elevada procura face à oferta) destes têxteis de luxo indianos num período onde seriam talvez menos abundantes ou difíceis de adquirir. Lembremos que durante toda a Época Moderna até ao advento da industrialização, os têxteis eram dos produtos mais onerosos de entre toda a panóplia de matérias necessárias ao bom aprovisionamento dos espaços domésticos, constituindo um investimento material e financeiro que hoje nos ultrapassa totalmente. A posse destes têxteis de luxo (em seda

embroidered in yellow tussar silk in chain and backstitch (Mendonça 1949; Irwin 1952; Varadarajan 2010; and Karl 2011). Such luxury textiles, commissioned by the Portuguese from the mid 16th century, are recorded in some of the oldest contemporary inventories (at least some of them) as depicting hunting scenes (de montaria), which were a popular theme amongst Portuguese noblemen and courtly officials. Other more refined and erudite examples depict mythological and biblical imagery modelled after European engravings in complex compositions of narrative borders. Lampas is a compound figured weave used to produce luxurious silks (façonnés); a combination of two structures formed from plain weave, twill and, or satin bindings in various combinations. Lampas juxtaposes two faces created with these structures, generally a warp-faced weave for the ground structure and a weft-faced weave for the pattern. On our example the black main weft may be seen, with which brown weft and warp (with gold thread, brocade) interlaces in twill weave, thereby forming the pattern; on top of which the figured crimson twill weave stands. The technical features of this lampas and considering its uniqueness, material investment and dimensions, help us posit a French origin, probably Lyon, and a 19th century date. Similar textiles, modelled after Asian examples such as the so-called "Indo-Portuguese" textiles are known to scholars. In fact, one such piece, a South European (Iberian or Italian) 17th century quilt in yellow silk with cotton filling in the Winterthur Museum, Delaware, acc. no. 1954.0049 was recently exhibited (Peck 2013, pp. 138-139, cat. no. 1). These European versions would in a way be more easily available, considering their cost, than their Asian counterparts and stand as a relevant testimony to the high demand and consumption of Indian textiles in periods when access to such luxurious textiles of more distant production was restricted. It should be underscored that during the Early Modern Period and until the advent of industrialisation, textiles were one of the most expensive commodities regarding the variety of articles required for interior furnishing. Their consumption implied a financial investment that it is difficult to comprehend today. Possession of such luxurious textiles in silk and gold thread, more than painting and sculpture, was reserved for a narrow stratum of society, while the consumption of such goods was regulated by sumptuary laws, and infractions were severely punished by the crown. The presence of this exceptional silk lampas coverlet stands as testimony to the art-historical attention already given to the old embroidered Indo-Portue ouro muitos deles), mais do que a pintura ou a escultura, estava reservada a uma camada muito restrita da sociedade, onde de resto o consumo da seda era regulado por pragmáticas contra o luxo e severamente punido pelo poder régio. A existência desta excepcional colcha em preciosa seda lavrada, um complexo lampasso, vem demonstrar o interesse histórico artístico que as antigas colchas bordadas "indo-portuguesas" tinham já em pleno século XIX. Um período marcado por um novo olhar sobre o nosso património nacional e também ultramarino, quando se cunhava pela primeira vez o termo "indo-português".

guese *colchas* during the 19th century. A period marked by a new awareness of the Portuguese cultural heritage in Europe and also encompassing the artistic imprint left on the overseas territories, the Portuguese State of India, when the word "Indo-Portuguese" was being coined.



Notes on hand-weaving techniques in plain and figured textiles, Lyon, Centre International d'Étude des Textiles Anciens, 1987, pp. 29-34; John Irwin, "Indo-Portuguese Embroideries of Bengal", Art and Letters. Journal of the Royal India, Pakistan and Ceylon Society, 26.2, 1952, pp. 1-9; Barbara Karl, "The narrative scheme of a Bengal colcha dating from the early 17th century commissioned by the Portuguese", in Textile Narratives and Conversations, Symposium Proceedings Textile Society of America, Toronto, 2006, pp. 438-448; Barbara Karl, "Marvellous things are made with needles'. Bengal colchas in European inventories, c. 1580-1630", Journal of the History of Collections, 23.2, 2011, pp. 301-313; Maria José de Mendonça, "Alguns tipos de colchas indo-portuguesas na colecção do Museu Nacional de Arte Antiga, 2.2, 1949, pp. 1-21; Amelia Peck et al. (ed.), Interwoven Globe. The Worldwide Textile Trade, 1500-1800 (cat.), New York, The Metropolitan Museum of Art, 2013; Lotika Varadarajan, "Indo-Portuguese Textiles - Seminal Contours" in Isabel Mayer Godinho Mendonça, Ana Paula Rebelo Correia (eds.), As Artes Decorativas e a Expansão Portuguesa. Imaginário e Viagem. Actas do 2.º Colóquio de Artes Decorativas, Lisboa, Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, Escola Superior de Artes Decorativas — Centro Científico e Cultural de Macau, 2010, pp. 224-241; Vocabulário Português de Tecnologia Têxtil, Lyon, Centre International d'Étude des Textile Anciens, 1976, p. 33 (lampasso).





7 POLVORINHO

Marfim entalhado; montagens em ferro | Serra Leoa | Século XVI (primeira metade); montagens do século XVII 6 x 25 x 4,5 cm | 258 g

POWDER FLASK

Carved ivory; iron fittings Serra Leoa (present-day Sierra Leone) First half of the 16th century; 17th century fittings 6 × 25 × 4.5 cm 258 g

Raríssima montagem de um fragmento de olifante – i.é uma trompa de caça ou 'buzina" – afro-português ou antes, luso-africano, transformado em polvorinho. Trata-se da reutilização, no contexto das artes da caça tal como praticada na Europa, de parte de um antigo e extraordinário olifante datável da primeira metade do século XVI e obra de mestres entalhadores da Serra Leoa. Estas preciosas peças em marfim

Unique mounting of a fragment of a so-called "Afro-Portuguese", or rather Luso-African oliphant converted into a powder flask. This is a reuse for hunting purposes, of part of an old, extraordinary oliphant – a hunting horn, *buzina* – dated to the first half of the 16th century and the work of ivory master carvers from Sierra Leone. These precious ivory objects, minutely carved, were probably commissioned by



delicadamente entalhado, foram muito provavelmente encomendadas por clientela portuguesa (corte, aristocracia e oficialato régio) a artesãos de origem Sapi nas regiões costeiras da Serra Leoa (área mais vasta que o actual território com o mesmo nome), sendo conhecidas também por Sapi-Portuguesas (Bassani & Fagg 1988; Mark 2007; Afonso & Horta 2013). Esta designação – Sapi –, na verdade, é imprecisa

the Portuguese (the royal court, aristocracy and courtly officials) from Sapi carvers in the coastal regions of Sierra Leone (a broader territory than the present-day country) and thus coined Sapi-Portuguese (Bassani & Fagg 1988; Mark 2007; Afonso & Horta 2013). In reality the term Sapi is imprecise, given that it encompasses a vast ethno-linguistic group from Sierra Leone to which the Bullon and the Temne peo-



e corresponde a um vasto grupo etno-linguístico da Serra Leoa, que engloba povos como os Bullom ou os Temne. Trata-se de populações com as quais os Portugueses contactaram na costa ocidental de África no período das Descobertas logo a partir das primeiras décadas do estabelecimento da Rota do Cabo. Estas raras e preciosas peças são, portanto, valiosos testemunhos deste primeiro encontro civilizacional ple belong. These are the populations with which the Portuguese had first contact in West Africa during the Age of Discovery from the first decades following the establishment of the Cape Route. Therefore, these rare, precious objects are valuable testimonies to this first encounter between the European civilization and to the art and culture of the peoples settled at the time on the west coast of Africa. Objects



entre a cultura ocidental, europeia, e a cultura e arte dos povos então fixados na costa ocidental africama. Peças, como olifantes, saleiros, píxides e colheres, que chegaram logo em finais do século XV a Lisboa via Casa da Guiné, muito apreciadas na corte de Manuel I (r. 1495-1521) e logo disseminadas pelas cortes europeias do Renascimento, muitas vezes a pretexto de oferta diplomática.

Do primitivo e frágil olifante, que forma o corpo do nosso polvorinho, subsiste aquela que seria a sua parte central (ca. 18 cm de comprimento). Esta estaria mais ou menos delimitada por duas argolas de suspensão das quais resta apenas uma junto ao bocal, também ele desaparecido, sendo que a segunda foi eliminada na transformação seiscentista. Da análise formal de outros exemplares completos (ca. de 30 a 50 cm de comprimento), verifica-se que faltam as três secções iniciais: o bocal, a cabeça de animal estilizado que desemboca no bocal, e uma secção puramente decorativa de friso geométrico. Sobrevivem assim, a quarta e quinta secções, invariavelmente com cenas de caça ao veado com cães, inspiradas em xilogravuras de incunábulos, caso das Horae Beatae Mariae Virginis (1498-1499), e também a sexta, normalmente com friso de encordoado entrelaçado, parte da sétima, dado ver-se a ponta inferior arredondada do brasão de armas que identificaria o encomendante, faltando a oitava e última secção, a campânula (veja-se Afonso & Horta 2013 para esta partição). No entanto, o que sobreviveu apresenta, quando comparado com outros exemplares semelhantes, um entalhado de grande qualidade técnica e artística. A enorne perícia do entalhador é observável na cena de caça ao veado (com longas hastes) com ajuda de cães (onde o caçador está a soprar uma trompa de caça, um olifante, numa clara auto-referência), na representação de um javali fêmea, dos homens armados vestindo à europeia, ou no imponente leão coroado, a modo heráldico, finamente entalhado junto ao primitivo bocal.

As montagens seiscentistas em ferro demonstram a enorme estima que estas peças preciosas e raras conheceram em âmbito cinegético, no mundo masculino da caça e da montaria áulica nos alvores do Período Moderno (Anthenaise & Chatenet 2007). Estas montagens representam assim um momento que importa ainda melhor conhecer sobre a fortuna e recepção destas peças afro-portuguesas na Europa após o século XVI. Com efeito, pouco se conhece da história custodial mais remota de muitas das peças ditas afro-portuguesas

such as oliphants, salt-cellars, pyxes and spoons soon arrived to Lisbon via *Casa da Guiné* (a Customs House for African trade) from the late 15th century for the delight of the royal court of Manuel I (r. 1495-1521). Prized ivory carvings that were liberally distributed throughout the European royal courts of the Renaissance as diplomatic gift-giving.

From the original, fragile oliphant which forms the main body of our powder horn, survives its central section (ca. 18 cm in length). This section would be more or less enclosed by two suspension loops of which only one remains near the mouthpiece, also missing, while the second one was eliminated during the 17th-century conversion. Based on the formal analysis of other complete examples (ca. 30 to 50 cm in length) we can determine that the three first sections are missing: the mouthpiece, the stylised animal head that leads to the mouthpiece, and a purely decorative section decorated with a geometric border. Both the fourth and fifth sections survive, decorated with scenes depicting deer hunting with dogs modelled after woodblock prints from incunabula such as the Horae Beatae Mariae Virginis (1498-1499). Also the sixth section subsists, often decorated with an interlaced border (as is the case of the present example) and part of the seventh, given that the lowermost portion of a coat of arms, which would indicate the patron's identity, is still visible. The eighth and final section corresponding to the bell is missing (see Afonso & Horta 2013 for this type of formal analysis). Nevertheless, the sections that have survived, when compared with similar extant examples, present a highly refined carving technique and artistic virtuosity. The skill of the master carver may be observed more clearly in the deer hunting scene (featuring large antlers) with dogs - where the hunter, in clear self-reference, is blowing a hunting horn, an oliphant –, on the depiction of a female boar (a sow), the men dressed in European style, or on the imposing crowned lion rampant finely carved near the original, now absent, mouthpiece.

These 17th-century iron fittings are testimony to the high esteem such precious, rare objects enjoyed in the masculine world of hunting and courtly sports in the Early Modern Period (Anthenaise & Chatenet 2007). They also help to portray a moment in time about which we still lack much information, such as the later reception and consumption in Europe of these so-called Afro-Portuguese pieces after the 16th century. In fact, little is known on the remote

ainda existentes em colecções públicas e particulares, já que deixam de ser referidas nos inventários portugueses logo a partir de meados do século XVI. O presente polvorinho não é desconhecido da bibliografia especializada, tendo sido exposto recentemente no Musée Dapper, Paris (Falgayrettes-Leveau 2007, p. 124), e reproduzido na obra clássica sobre estes marfins, ditos afro-portugueses (Bassani & Fagg 1988, p. 236).

custodial history of many of the extant pieces now in public and private collections, given that their record is lost from the Portuguese inventories from as early as the second half of the 16th century. The present powder flask is not unknown to scholars, having been recently exhibited in the Musée Dapper, Paris (Falgayrettes-Leveau 2007, p. 124), and reproduced in the scholarly reference work on these carved ivories (Bassani & Fagg 1988, p. 236).



Luís U. Afonso, José da Silva Horta, "Afro-Portuguese Olifants with hunting scenes (c. 1490-c. 1540)", *Mande Studies*, 15, 2013, pp. 79-97; Claude d'Anthenaise, Monique Chatenet (eds.), *Chasses princières dans l'Europe de la Renaissance*, Paris, Fondation de la Maison de la Chase et de la Nature – Centre André Chastel – Centre d'Études Supérieures de la Renaissance – Actes Sud, 2007; Ezio Bassani, William Fagg, *Africa and the Renaissance. Art in Ivory* (cat.), New York, Center for African Art, 1988; Christiane Falgayrettes-Leveau (ed.), *Animal* (cat.), Paris, Musée Dapper, 2007; Peter Mark, "Towards a reassessment of the dating and the geographical origins of the Luso-African ivories, fifteenth to seventeenth centuries", *History in Africa*, 34, 2007, pp. 189-211.

8 OLIFANTE (HO BULUI)

Marfim entalhado com vestígios de policromia | Serra Leoa | Séculos XVIII-XIX 63 x 15 cm

OLIPHANT, SIDE-BLOWN TRUMPET (HO BULUI)

Carved and engraved ivory with traces of polychromy Sierra Leone 18th-19th century 63 x 15 cm

Interessante olifante, ou trompa transversal de cerimónia entalhada em marfim, com bela patine amarelada. Está decorado com frisos ou bandas de círculos gravados (concêntricos uns, e secantes os do último friso) emoldurados por filetes, posteriormente avivados a negro, sendo um dos frisos relevado com linhas salientes. Entalhado em baixo-relevo no intradorso vemos um lagarto (decorado com

Interesting oliphant or ceremonial side-blown trumpet carved in ivory with a pleasant warm appearance. It is decorated with geometric bands of circles (concentric and intersecting in the lower frieze) with simple fillets as borders highlighted in black and with a carved band of deep grooves. Carved in low-relief on the inner side is a lizard (with dotted decoration) near the lozenge-shaped mouth-



pontilhado) cuja cabeça se aproxima da zona de sopro, do bocal em forma de losango desta trompa transversal. Tratase de uma tipologia organológica muito recuada (Kaminski 2007). No lado contrário (extradorso) apresenta esculpido um pequeno canhão, tratando-se muito provavelmente de uma alusão aos contactos que o povo Mende mantinha com as naus e marinheiros que aportavam nas costas do seu território. Conhecem-se alguns exemplares com a representação de marinheiros europeus, geralmente a decorar a superfície junto à embocadura de sopro. Apresenta vestígios de policromia, em particular a branco, e os furos no terminal mais largo para suspensão da trompa. Estes instrumentos de sopro, para além de serem utilizados para convocar a guerra (chamamento dos guerreiros da tribo, aí denominados por ko bului), assumiam a importante função cerimonial de anunciar a chegada dos chefes supremos ou entretê-los a si e à sua corte, sendo assim chamados ndolo maha bului, ou "trompa

piece. This example belongs to an old typology of African trumpets (Kaminski 2007). On the exterior side there is a small cannon which probably refers to the contacts between the Mende and the ships and sailors that disembarked along the coasts of their territory. Several examples are known showing representations of European sailors, which generally decorate the surface near the mouthpiece. Our trumpet shows some traces of polychromy, mainly in white, and also the two holes used for suspension. These wind musical instruments, besides being used as a summons to war (hence called ko bului), were also invested with the important ceremonial function of announcing the arrival of the Mende paramount chiefs and used for the amusement of their courts. These were called ndolo maha bului, or 'horn belonging to the paramount chief'. This trumpet, similar to every known example, was produced for Mende paramount chiefs in Sierra Leone (Henggeler 1981). The traces of white col-



do chefe supremo". Esta trompa, ao igual que outros exemplares conhecidos, foi certamente realizada para um grande chefe militar da Serra Leoa (Henggeler 1981). Os vestígios a branco apontam para a ritualização deste objecto no seio da cultura Mende, onde certos objectos importantes (como também o corpo, a pele), são pintados com uma fina argila branca (*hojo*) que os purifica: a pureza do branco significa na cultura Mende, limpeza e ausência de imperfeição, sendo o branco simbólico do mundo espiritual. Um exemplar com semelhante decoração gravada (círculos) e lagarto, faz parte da colecção do Dallas Museum of Art (acc. no. 1994.198. McD), estando datado de entre os finais do século XIX e a primeira metade do século XX.

our indicate a ritualisation process within the magical practices of the Mende, where certain important objects (and also the skin) were painted with a fine white clay (*hojo*) used for cleansing rituals: the purity of white symbolises cleanliness and the absence of imperfections, being also symbolic of the spiritual world. A similar example with the same type of engraved decoration (circles) and lizard in the Dallas Museum of Art (acc. no 1994.198.McD), has been dated to the late 19th century to the first half of the 20th century.



Joe Henggeler, "Ivory Trumpets of the Mende", *African Arts*, 14.2, 1981, pp. 59-63; Joseph S. Kaminski, "The iconography of Ivory Trumpets in Precolonial West Africa and Medieval Spain with linguistic and historical evidences implying ancient context", *Music in Art*, 32.1-2, 2007, pp. 63-83.

9 GARRAFA

Prata | Cabinda, na actual República Democrática do Congo e Angola | Século XIX (primeira metade, ou anterior) 26,5 x 13,5 x 13,5 cm

BOTTLE

Silver
Cabinda, in present-day Democratic
Republic of the Congo and Angola
First half of the 19th century
(or earlier)
26.5 × 13.5 × 13.5 cm

Garrafa piriforme de secção circular, corpo bulboso e colo fino apresentando uma corrente presa à argola da calote hemisférica da tampa. A sua forma inspira-se nas típicas garrafas medievais de peregrino, recipientes para água muito utilizados quando em peregrinação. Fabricada por martelagem cuidada de chapa de prata de espessura considerável, esta garrafa foi muito provavelmente terminada ao torno, dadas as estrias

A pear-shaped water bottle of circular section, bulbous body and slender neck, fitted with a chain attached to the loop on top of the domed cover. It is modelled after the typical medieval pilgrim bottle; water flasks that were carried when in pilgrimage. It was made through careful hammering of a thick silver sheet and probably finished with the help of a lathe which left in the parallel surface striations typical of





paralelas que se podem observar na superfície e que são típicas destes objectos torneados. A faixa plana entre os dois emolduramentos em relevo (meia-cana) que correm ao longo da circunferência da garrafa apresenta uma inscrição onde se pode ler: "MANBUQUO MANIPUNA BEZOREI DE CABINDA". A elegante inscrição gravada é complementada por frisos geométricos simples que correm ao longo das margens interiores dos emolduramentos. De acordo com a inscrição, esta garrafa pertenceu ao vice-rei Mambuku Puna, também Kimpuna ou mesmo Tchimpuna (? -1851), Senhor de Simulambuco, uma povoação costeira junto do Lukola, um pequeno rio que desagua no mar no limite sul da baía de Cabinda, e que abastecia de água fresca os navios que aí aportavam. Na sua lápide lê-se a seguinte inscrição: "AQUI JAZ / VICE-REI / MAMBUCUO / MUENE PUNA / FAL. EM / 1851 - R. P." Mambuku Puna era membro da família Npuna, uma das três famílias que detinham autoridade sobre as gentes que viviam em torno da baía de Cabinda e cujo poder e influência se estendia ao longo de todo o reino de Ngoyo. Assim, os chefes dessas famílias - Nkata, Kolombo, Nsambo e Npuna - detinham o título de nfumu nisi ou "senhores da terra". Estado da tribo Woyo, o reino de Ngoyo abrangia o sul da província de Cabinda, um território actualmente partilhado entre a República Democrática do Congo e Angola. Situado na costa atlântica da África Central, ao norte do rio Congo, o reino de Ngoyo foi fundado pela etnia de língua Bantu por volta do século XV, ficando a sua capital Mbanza Ngoyo situada no actual Território Luozi (veja-se Martin 1972). A cidade vizinha de Cabinda, uma cidade portuária fundada pelos portugueses e situada na margem direita do rio Bele, tornou-se, nos inícios do século XVIII, o principal centro do tráfico negreiro a norte de Luanda dada a sua proximidade ao rio Zaire. Sabe-se como a economia do reino de Ngoyo se baseava em grande parte na venda de escravos que aí tinha lugar e que caciques como Mambuku Puna tiveram um papel preponderante neste comércio (veja-se Martin 1987; Madureira 2001; e Rodrigues 2008). Embora pouco se saiba sobre Mambuko Puna - um dos sete mambouka ou principais administradores régios em Cabinda por autoridade dos reis de Ngoyo -, parece claro que, no vazio de poder e ausência de um rei efectivo, se tenha promovido como vice-rei, baseando a sua autoridade nas suas actividades mercantis, no comércio altamente lucrativo com os mercadores de escravos estrangeiros (veja-se Martin 1987, p. 79). Não surpreende, portanto, que Mambuko Puna, enquanto líder (pai) dos Npuna, tivesse procurado emular os costumes europeus, escolhendo ver-se rodeado por dispendiosos objectos seguindo modelo estrangeiro, tal como a presente garrafa.

turned objects. The flat band between the two rounded embossed mouldings running along the circumference of the bottle has an inscription in Portuguese which reads: "MAN-BUQUO MANIPUNA BEZOREI DE CABINDA", or "Mambuko Manipuna viceroy of Cabinda". The elegant engraved lettering is complemented by simple geometric friezes running along the inner side of the mouldings. According to the prominent inscription, the present bottle belonged to the viceroy Mambuku Puna, also Kimpuna, or Tchimpuna (?-1851), lord of Simulambuco, a coastal settlement near the Lukola, where a small river empties into the sea at the base of Cabinda Bay and which provided clean water for visiting ships. On his tombstone an inscription in Portuguese reads: "AQUI JAZ / VICE-REI / MAMBUCUO / MUENE PUNA / FAL. EM / 1851 - R. P", or "Here lies [the] viceroy Mambuko Manipuna [who] died in 1851. Rest in Peace". Mambuku Puna was a member of the Npuna family, one of the three families that dominated the people who lived around the bay of Cabinda and whose power and influence stretched over the entire kingdom of Ngoyo. Accordingly, the chiefs of these families - Nkata Kolombo, Nsambo and Npuna - held the title of nfumu nisi or "lords of the earth". A state of the Woyo tribe, the kingdom of Ngoyo was located in the south of Cabinda province, a territory presently shared between the Democratic Republic of the Congo and Angola. Located on the Atlantic coast of Central Africa, just north of the Congo river, it was founded by Bantu-speaking people around the 15th century and its capital was Mbanza Ngoyo in the Luozi Territory (see Martin 1972). The neighbouring city of Cabinda, a port city founded by the Portuguese and located on the right bank of the Bele river became, by the early 1700s, the leading slave-port north of Luanda given its proximity to the Zaire river. It is known how Ngoyo's economy relied greatly on the sale of slaves held there and that chieftains such as Mambuku Puna had a vital role in the trade (see Martin 1987; Madureira 2001; and Rodrigues 2008). Although little is known about Mambuko Puna - one of the seven mambouks or principal royal administrators at Cabinda Bay on behalf of the Ngoyo rulers -, it seems clear that in the absence of a powerful king he styled himself as viceroy, basing his authority on his trading activities; the highly lucrative commerce with foreign slave-traders (see Martin 1987, p. 79). It is therefore not surprising that Mambuko Puna, as a leader (father) of the Npuna, would emulate European customs by choosing to be surrounded by luxurious, expensive objects of foreign design such as the present bottle.

Bastante mais se pode dizer sobre a crescente europeização da casa de seu filho Manuel José Puna (1812-1904), feito primeiro Barão de Cabinda pelos portugueses em 1871, e mais lembrado por ter acolhido o Tratado de Simulambuco (1885), acordo que tornou Cabinda num protectorado da Coroa Portuguesa (veja-se Porto 2003). Na verdade, Manuel Puna havia sido enviado para o Brasil em 1819, onde recebeu educação europeia e, alguns anos após a morte do seu pai, feito coronel honorário do Exército Português no Ultramar (1857). Escrevendo sobre o barão, Antero Simões afirma que: Tendo habitado no sítio, mais tarde histórico, de Simulambuco, em modesta casa de madeira, todos os europeus e naturais de Cabinda o respeitam e consideram - veja-se Simões 1970, Vol. 1, p. 189. Das suas qualidades como anfitrião chegou-nos o relato de dois missionários franceses, Hippolyte Carrie (1842-1904) e Joseph Dhyèvre (1830-1910), ambos muito impressionados com o acolhimento que receberam: A recepção que o Barão de Cabinda (nessa altura ainda o não seria) faz aos missionários (P. Carrie e P. Dhyèvre), era digna d'um nobre cavalheiro. Ao jantar não se sabia o que devia admirar-se mais, se o luxo e o conforto, se o bom gosto do serviço com seus talheres de prata e louça de fina porcellana, se os manjares delicadamente servidos com seu acompanhamento de vinhos brancos, licôres e até champagne. - veja-se Rooney 1900, p. 439. Muito para além da extrema simplicidade do seu design e decoração, o imenso valor histórico desta rara - ou mesmo única - garrafa de prata para água não deve ser subestimado, dado que poucos desses objectos sobreviveram à turbulência política e social do passado recente que grassou naqueles territórios.

Significantly more can be said about the rising Europeanisation of the household of his son Manuel José Puna (1812-1904) who was made 1st Baron of Cabinda by the Portuguese in 1871 and is best remembered for hosting the Treaty of Simulambuco (1885), which gave Cabinda the status of protectorate of the Portuguese Crown (see Porto 2003). In fact, Manuel had been sent to Brazil in 1819, where he was given a thorough European education and, a few years after the death of his father, was made honorary colonel of the Portuguese Army Overseas (1857). Writing on the baron, Antero Simões states that: Having lived in the, later renowned, village of Simulambuco, in a modest wooden house, both the Europeans and natives of Cabinda have him in high esteem and respect. see Simões 1970, Vol. 1, p. 189. On his qualities as a host, we have the account of two French missionaries, Hippolyte Carrie (1842-1904) and Joseph Dhyèvre (1830-1910), who were greatly impressed: The reception with which the Baron of Cabinda (then probably still not yet a baron) welcomed the missionaries (Fathers Carrie and Dhyèvre) was befitting that of a truly noble gentleman. At dinner no one could choose which to praise more; the luxury and comfort, the fine tableware with silver cutlery and delicate porcelain, or the fine meal served with white wine, spirits and even champagne. - see Rooney 1900, p. 439. In addition to the extreme simplicity of its design and decoration, the immense historical value of this unique silver water bottle should not be underestimated, since very few of these objects have survived the political and social turmoil of the recent past.

Eugénio Costa Almeida, "O difícil processo de definição de fronteiras e pertenças político-identitárias no Debate de Cabinda", Caderno de Estudos Africanos, 25, 2013, pp. 65-93; Phyllis M. Martin, The External Trade of the Loango Coast, 1576-1870. The Effects of Changing Commercial Relations on the Vili Kingdom of Loango, Oxford, Clarendon Press, 1972; António Dias Madureira, Cabinda: de Chinfuna a Simulambuco, Lisboa, Editorial Estampa, 2001; Phyllis M. Martin, "Family Strategies in Nineteenth-Century Cabinda" The Journal of African History, 28.1, 1987, pp. 65-86; João Gomes Porto, "Cabinda. Notes on a soon-to-be-forgotten war", Institute for Security Studies, Paper 77, 2003, pp. 1-16; Jaime Rodrigues, "O tráfico de escravos e a experiência diplomática afro-luso-brasileira: transformações ante a presença da corte portuguesa no Rio de Janeiro", Anos 90, 15.27, 2008, pp. 107-123; C. J. Rooney, "As missões do Congo e Angola", Portugal em Africa. Revista Scientifica, 7.73-77, 79, 80-83, 1900, pp. 13-32, 66-85, 127-132, 176, 209-233, 330-335, 378-382, 433-446, 481-492, 532-554; Antero Simões, Nós... Somos Todos Nós. Antologia Portugalidade, 2 Vols., Luanda, Edição dos Serviços de Publicações do Comissariado Provincial da Mocidade Portuguesa, 1970.



IO CAIXA (PÍXIDE?)

Prata e filigrana de prata dourada | Ormuz, no actual Irão | Séculos XVI (finais) a XVII (inícios) $10.5 \times 10.8 \times 10.8 \text{ cm}$

BOX (PYX?)

Silver and gilded silver filigree Hormuz, in present-day Iran Late 16th to early 17th centuries 10.5 × 10.8 × 10.8 cm

Caixa redonda cilíndrica em filigrana de prata dourada com tampa hemisférica, articulada por dobradiça, sobrepujada por terminal gomado ou em roseta, em chapa de prata. A decoração, tanto da caixa cilíndrica como da tampa, consiste em painéis verticais em número de seis, divididos por fio perolado saliente que corre desde o terminal até à base. Os painéis da tampa subdividem-se por sua vez e cada

Cylindrical box in gilded silver filigree with a hinged dome-shaped lid which is surmounted by a rosette-shaped finial in gilded silver. The decoration of both the cylinder and the lid consists of six vertical panels divided by projecting beaded wire running from the finial on the top to the base. The lid panels are in turn subdivided in the middle and decorated with spiralled scrolls while the cylinder is divided in





um a meio, com enrolamentos em espiral, enquanto os da caixa cilíndrica dividem-se ao meio formando dois registos (superior e inferior), desenhando motivos de espiral dispostos em coração e em losango. A decoração radial da base divide-se em onze painéis com espirais e enrolamentos em "S" que desenham entre si motivos em coração. No terminal superior do fio perolado que divide a decoração da caixa cilíndrica em seis painéis subsiste, nalguns casos, a primitiva decoração com pequenos grânulos que desenhariam formas geométricas ou rosetas e que, junto com outros estilemas da nossa caixa, entre eles o motivo em espiral e o próprio fio perolado, remetem para um centro de produção iraniano e para uma datação fino-quinhentista. No entanto, não apenas a forma como também o tipo de dobradiça e encaixe da tampa sugerem um modelo europeu para a presente tipologia que, à falta de outros elementos mais concretos e definitivos, nos levam a equacionar de forma tentativa quanto à função da presente caixa a sua identificação como cibório (vaso sagrado com tampa em que se guardam as hóstias ou partículas consagradas), portanto enquanto píxide.

A análise de um objecto de filigrana é sempre difícil e complexa - para a discussão que se segue, veja-se Crespo 2014, pp. 94-111. A quase ausência de elementos decorativos na filigrana latu sensu que possam trair a sua filiação estilística a um período concreto ou área de produção específica, aliada a uma natural semelhança visual e dado o recurso a elementos geométricos comuns, tem impedido uma caracterização inequívoca, quer quanto à datação, como quanto ao centro produtor. Sabemos como os dois tipos de filigrana aberta ou vazada (à jour) e fechada ou cega (aplicada), eram já praticados na Ur pré-dinástica no Sul da Mesopotâmia pelos sumérios, sendo depois utilizadas pelos ourives egípcios. Muito embora algumas modalidades de filigrana aberta façam parte dos recursos técnicos de ourives gregos, romanos e bizantinos, é com a joalharia islâmica dos primeiros séculos da medievalidade que esta atinge os mais altos níveis de sofisticação técnica e mérito artístico (Jenkins & Keene 1982; Hasson 1987; e Spink & Ogden 2013a). Refira-se em concreto a filigrana produzida no Egipto e na Síria nos séculos X a XII, portanto do período fatímida, que consiste numa malha de fio duplo torcido, ou também redondo, sobre a qual são aplicados grânulos num estilo de altíssima proeza técnica conhecido como filigrana de "corda e grânulo" (Jenkins 1988b; Lester 1991; Rosen-Ayalon 1991; e Ogden & Spink 2013a). Característicos deste estilo de filigrana aberta são os

half, thereby forming two registers (upper and lower) which are decorated with spiral motifs arranged in heart and rhomboid shapes. The radial decoration on the underside features eleven panels with spiralled "S"-shaped scrolls and forming heart-shaped motifs. At the upper extremities of the beaded wires which divide the decoration of the cylinder into six panels there are traces of the original decoration made from small granules which would form geometric shapes or rosettes. This granule decoration, alongside other stylistic features or stylemes as may be seen on the present box, such as the spiral motif and the beaded wire, point to an Iranian origin and to a late 17th-century date. Nonetheless, not only the shape but also the type of hinge and lid fitting suggest a European model for this type of box which, in the absence of other more definitive elements, helps us posit its identification as that of a ciborium (a sacred vessel for holding Eucharistic bread), a pyx.

The analysis of a filigree object is often challenging and complex - for the discussion that follows, see Crespo 2014, pp. 94-111. The almost total absence of decorative features in filigree which would tie its stylistic origins to a concrete period in time or to a specific centre of production in conjunction with the similarities of appearance brought about by common techniques of manufacture, coupled with the employment of common geometric features, have hitherto hindered any unequivocal identification of filigree pieces both in terms of dating and of establishing the location of their centre of production. We know that both types of filigree, applied and openwork, were already known in predynastic Ur in southern Mesopotamia by the Sumerians, having been practiced later by Egyptian goldsmiths. Although the techniques were partially known to Greek, Roman and Byzantine goldsmiths, openwork filigree peaked in terms of its level of technical sophistication and artistic merit with Islamic jewellery production from the early centuries of the Medieval period (Jenkins & Keene 1982; Hasson 1987; and Spink & Ogden 2013a). Particular mention should be made particularly of the filigree produced in Egypt and Syria between the 10th and 12th centuries, in other words during the Fatimid period, which consisted of a wire pattern formed by a double wire (rope or plain round) over which granules are applied in a style of the very greatest technical accomplishment known as "rope and grain" filigree (Jenkins 1988b; Lester 1991; Rosen-Ayalon 1991; and Ogden & Spink 2013a). Characteristic of this style of openwork filigree are the "heart" motifs and "figure-of-eight" borders.

motivos de "corações" e os emolduramentos com elementos em "8". Também os elementos em "S" de terminais fechados em "o" surgem como típicos desta produção. Semelhante em muitos aspectos à produzida em contexto fatímida, caso dos elementos em "8" e em "S" ou o uso de discos como reforço estrutural, a filigrana iraniana dos séculos XI a XIII distingue-se pela ausência de "corda e grânulo" e pela presença de elementos detectáveis nas filigranas consideradas até agora, e quanto a nós erradamente, como sendo indo-portuguesas. Estes estilemas são: pequenos grânulos dispostos em conjuntos formando triângulos e losangos ou em composições florais; grânulos maiores dispostos em círculo formando calotes semiesféricas, sob estrutura de chapa ou de tiras de metal, por vezes também decoradas com fio encordoado; círculos formados por fio redondo ou encordoado, sendo por vezes o seu centro perfurado, quando aplicado em composições (caso de figuras de animais tridimensionais); e os já referidos elementos em "8", mas também suas variações em forma de palmeta de pontas reviradas em "o" fechado (Hasson 1991, pp. 55-56; e Spink & Ogden 2013b, maxime pp. 175-176). Para o trabalho de filigrana, fosse aplicada ou vazada, tanto o fio torcido como o redondo eram previamente achatados por cuidadosa martelagem, resultando assim tiras muito finas e resistentes, com maior profundidade, conferindo estabilidade ao desenho do preenchimento. Acresce que observado de cima o fio torcido e achatado tinha a vantagem de se assemelhar à antiga granulação (aplicada sobre fio ou à jour), produzindo-se de maneira mais expedita um efeito que de outra forma requereria tempo e um conhecimento técnico e mestria invulgares (Ogden & Spink 2013a, pp. 71-77).

Dadas as restrições de ordem religiosa sob a forma de prescrições legais, muitos dos ourives activos nesta larga geografia islâmica que se estende do Egipto à Síria e da Arábia à Pérsia, eram de origem judaica, cabendo-lhes a subsequente transmissão da filigrana a territórios que se estendem da Península Ibérica à China. Com efeito, para o período medieval e moderno conhece-se a actividade de ourives de origem judaica a sul dos Pirenéus e um pouco pelo Mediterrâneo, em Marrocos, no Egipto, Iraque, Irão, ou no Iémen (com uma notável tradição filigraneira de origem judaica). A transmissão rumo à China terá sido possível através da intensificação das rotas comerciais que a ligavam ao Egipto mameluco (1250-1517) pela Rota da Seda, com a subsequente disseminação das distintas tradições artísticas da Ásia Central, provocadas pelas invasões mongóis nos inícios do

There is also the "S" motif with coiled ends forming a closed "o" equally typical of this style. Similar in many aspects to those produced under the Fatimids, with "figures-of-eight" and "S" motifs, and the use of discs as tie-bars, Iranian filigree between the 11th and 13th centuries stands out for the absence of the "rope and grain" style and for the presence of specific features that can be found in filigree objects considered erroneously as Indo-Portuguese in style. These stylemes are: small granules arranged in clusters forming triangles, lozenges or floral designs; larger granules set into a circle forming domes over a sheet metal surface or strips, and sometimes also decorated with twisted wire; circles formed by plain round or rope wire, sometimes with their centres pierced when applied to form complex compositions and patterns, such as three-dimensional animal figures; and the aforementioned "figure-of-eight" motif and its variations in the form of a palmette (Hasson 1991, pp. 55-56; and Spink & Ogden 2013b, mainly pp. 175-176). For the filigree work, whether applied or openwork, both the rope and the plain round wire were subject to prior flattening by careful hammering, resulting in thin but very resistant strips, with greater thickness on one side, thereby conferring greater stability to the design. When seen from above, the flattened rope wire has the advantage of resembling ancient works in granulation (applied over wire in openwork), in this way more effectively producing an appearance that would otherwise require time, technical knowledge and an unusual level of mastery to attain (Ogden & Spink 2013a, pp. 71-77).

Given the restrictions of a religious nature and set down in the form of legal obligations, many of the goldsmiths working in this vast geography - extending from Egypt to Syria and from Arabia to Persia - were of Jewish origin. Jewish goldsmiths working in these Islamic lands are to be credited with the subsequent transmission of the openwork filigree techniques, to places as diverse as the Iberian Peninsula and to China. In fact, during what is chronologically equivalent to the western Medieval and Early Modern periods, there are records concerning the production of jewellery by Jewish artisans settled around the Mediterranean, in Morocco, Egypt, Iraq, Iran and in Yemen (with a remarkable filigree tradition of Jewish origin). The introduction of openwork filigree in China was possible thanks to the increase of trading activities with the Egyptian Mamluk Sultanate (1250-1517) via the Spice Road. These growing commercial networks undoubtedly prompted the dissemination of the distinctive artistic



século XII. Nas produções de filigrana desta região e período cronológico, entre os séculos XIII e XV, identificam-se como estilemas: filigrana suportada por tiras de metal; objectos construídos em caixa cujos lados são separados por friso contínuo em "S"; cercadura de fio liso achatado, ou encordoado duplo achatado; grânulos de maior dimensão usados como emolduramento ou formando figuras geométricas (triângulos, losangos e cercaduras quadrangulares); e inclusão de gemas engastadas (Jenkins 1988a; Spink 2013, maxime p. 384 e pp. 392-393; e Kramarovsky 2013). Com origem provável na Horda de Ouro e datáveis dos séculos XIII a XIV, refiram-se dois raros ornamentos de vestuário, dois medalhões polilobados (3,3 x 2,7 cm) de delicadíssima filigrana de ouro e pequenos discos de jade (nefrite), recentemente vendidos pela Sotheby's [fig. 1], em que a decoração é composta por várias espirais enroladas preenchidas por pequeníssimas espirais, enriquecida por granulação no entorno das gemas e na cercadura - para exemplares semelhantes, veja-se Kramarovsky 2000, p. 119, cat. no. 156-164.

A identificação de objectos de filigrana ditos indo -portugueses, assim considerados quando tipologicamente europeus, como sendo de fabrico goês não está fundamentada documentalmente. Na verdade, não se conhece qualquer referência documental à produção de filigrana em Goa. À excepção das filigranas produzidas, talvez a partir de finais do século XVII, no Decão, no centro da Índia, mais concretamente em Karimnagar (no actual estado do Andhra Pradesh) e em Cuttack no vizinho estado de Orissa (Odisha), não se conhecem centros filigraneiros na Índia nos alvores da Época Moderna (Goud & Sharma 2005; e Spink 1991). Mas se não existe qualquer evidência que leve a considerar as primeiras peças de filigrana luso-asiáticas conhecidas como sendo de fabrico goês, existe ampla prova documental de como algumas dessas obras terão sido produzidas no Golfo Pérsico, mais concretamente no reino de Ormuz - sobre as relações entre Portugal, a Pérsia e Ormuz, veja-se Floor 2006; Melis 2008; e Matthee 2011. Veja-se o recém-identificado "inventário" das partilhas de Simão de Melo Magalhães, capitão de Malaca em 1545-1548, aquando da sua morte em 1570 - veja-se Crespo 2015, pp. 122-130, and pp. 256-261 (Appendix 6). Do importante e vultoso grupo de jóias, as primeiras a serem descritas são precisamente: $h\tilde{u}$ collarjnho d'ouro de ffillagrana com quatro trauesas a maneira de Rosas; hũ Ramall de contas d'ouro de ffillagrana d'Ormuz; e também hũs canudos de fillagrana com hũs estremos de contas

traditions from Central Asia that was a consequence of the Mongol invasions of the 13th century. The filigree produced in this region and in this chronological period between the 13th and 15th centuries is recognisable by the following stylemes: filigree supported by metal strips (tie-bars); objects with a box-like construction in which their two main sides are connected to one another by a continuous frieze decorated with the "S" motif; borders of flattened plain round or rope wire; large sized granules used to decorate the border, or set in clusters forming geometrical shapes (triangles, lozenges and square-shaped frames); and the use of gems and their settings as part of the design (Jenkins 1988a; Spink 2013, mainly p. 384 and pp. 392-393; and Kramarovsky 2013). With their origins probably in the Golden Horde and datable to the 13th or 14th centuries, there are two rare dress ornaments, two polylobate medallions (3.3 x 2.7 cm), featuring the most delicate gold filigree set with small jade discs (nephrite), recently sold by Sotheby's [fig. 1], in which the decoration is composed of spirals filled with very small and fine swirls, with granulation applied around the gem-settings and on the borders - for similar examples, see Kramarovsky 2000, p. 119, cat. no. 156-164.

The identification of filigree objects within the socalled Indo-Portuguese style, when considered typologically European, as being of Goan manufacture lacks any documentary evidence as support. In fact, we know of no documentary reference to filigree production in Goa. With the exception of the filigree produced - perhaps from the late 17th century - in the Deccan, in central India, more specifically in Karimnagar (in nowadays Andhra Pradesh) and in Cuttack in the neighbouring state of Orissa (Odisha), there are no known centres of filigree production in India at the beginning of the Early Modern period (Goud & Sharma 2005; and Spink 1991). While there is no evidence whatsoever leading us to believe that the first pieces of Luso-Asian gold filigree pieces were of Goan manufacture, sufficient documentary evidence has been gathered on the Persian Gulf origin of these pieces, specifically from the Kingdom of Hormuz - on the relations between Portugal, Persia and Hormuz in this period, see Floor 2006; Melis 2008; and Matthee 2011. Such documentary evidence may be found on the recently identified "inventory" of the estate of Simão de Melo, captain of Malacca between 1545-1548, on the occasion of his death in 1570 - see Crespo 2015, pp. 122-130, and pp. 256-261 (Appendix 6). From the section on



[fig. 1] Dois adornos de vestuário, Canato da Horda Dourada, séculos XII a XIV; filigrana de ouro e jade (nefrite). Vendido pela Sotheby's, Arts of the Islamic World 1 April 2009, lote 71. Imagem cedida por cortesia da Sotheby's. | Two dress ornaments, Golden Horde Khanate, 12th to 14th centuries; gold filigree and jade (nephrite). Sold by Sotheby's, Arts of the Islamic World 1 April 2009, lot 71. Image courtesy of Sotheby's.

d'Ormuz. Embarcadas para Lisboa na nau Garça em 1559, segundo um outro importante documento também dado a conhecer recentemente, dentro de um espritorio da China, contam-se também peças de ouro com origem ormuziana: huum colar d'ouro de lauor de palha d'Ormuz cheas d'ambre e outras mais miudas vazias e huma pedra de baazar guarnecida d'ouro e humas arecadas d'Ormuz com ambre (veja-se Pinto 2008, p. 243). Não apenas na Lisboa quinhentista encontramos referência às jóias de ouro de Ormuz, mas também e precisamente em território goês, a demonstrar o seu apreço. No recém-localizado inventário post mortem de Maria Pais

jewellery, the first objects to be described immediately after the money (in cash) and some valuable gems, are precisely: a small gold filigree necklace with four rose-shaped crosspieces; a strand of gold filigree beads from Hormuz; and also some tube-shaped filigree beads with spacers from Hormuz. Shipped to Lisbon on the carrack Garça in 1559, according to yet another recently published important document, inside a Chinese writing cabinet, the following gold items from Hormuz were recorded in: one gold necklace [featuring a "straw bundle" design] in the "style of Hormuz" [with openwork beads] filled with ambergris and other smaller unfilled [beads],

datado de 1594 surgem averbadas várias peças de ouro - veja-se Crespo 2014, pp. 106-108. Entre elas o inventariante regista: hum Rosayro d'ouro d'obra d'Urumuz de setemta e symquo comtas e sete estremos com sua cruz. Também com a mesma origem registam-se cymquoemta e symquo botões d'ouro d'obra d'Urumuz com seus alljofrynhos, avaliados em 1.611 reais. Esta obra d'Ormuz não pode ser senão filigrana, aqui enriquecida com pérolas miúdas certamente com origem na ilha de Bahrein, então sob a égide política dos reis de Ormuz, vassalos por sua vez dos reis de Portugal até 1622.

A partir das filigranas iranianas no período medieval e suas características técnicas e decorativas torna-se claro que estas referências documentais inequívocas à filigrana ou obra d'Ormuz indicam uma sobrevivência natural daquela tradição. Refira-se que Jean-Baptiste Tavernier (1605-1687), famoso comerciante de pedras preciosas na Índia, ao referirse à Pérsia, afirma que não existem ourives da terra para além dos que trabalham com fio [n'ayant point d'orfevres du païs que de ceux qui travailent en fil] - veja-se Tavernier, 1676, p. 322. Tendo em conta a caracterização dos estilemas da filigrana iraniana medieval, sua sobrevivência na joalharia omanita e iemenita, e sua identificação com os termos que nos surgem nos documentos quinhentistas, é seguro afirmar que na Ormuz dominada pelos portugueses se produzia filigrana de ouro com esses estilemas: entrançado justaposto (palha), fio perolado, grânulos em triângulo e losango, frisos de elementos em "8", ou palmetas de pontas reviradas em "o" fechado. Esta filigrana era avidamente consumida tanto pelos portugueses que regressavam ao reino, como aos que permaneciam na Ásia. Tais estilemas podem ser identificados na decoração do muito conhecido cofre de filigrana de ouro de Matias de Albuquerque [fig. 2] que, tendo naturalmente vindo da Índia, foi encomendado e realizado com boa dose de certeza, não em Goa, como tem sido apontado, mas em Ormuz. A história da sua chegada a Lisboa é conhecida: Filipa de Vilhena, viúva de Matias de Albuquerque (1547-1609), décimo-sexto vice-rei do Estado Português da Índia (1591-1597), em cumprimento do testamento do marido, ofereceu-o para a capela-mor (para cofre eucarístico) do convento agostinho de Nossa Senhora da Graça, capela associada à família Albuquerque e à figura de Afonso de Albuquerque, aí sepultado - veja-se Orey 1996, pp. 165-168; Silva 1996, pp. 190-191, cat. no. 3; e Silva 2008, pp. 243-244. Menos notado pela historiografia é a preponderância de Ormuz e do seu governo no cursus honorum de Matias

one bezoar stone mounted in gold and a pair of crescent-shape earrings [arrecadas] from Hormuz filled with ambergris (see Pinto 2008, p. 243). We not only find reference to the gold jewels of Hormuz in 16th-century Lisbon but also in Goa, thus revealing the local appreciation for such pieces. In the recently located and also still unpublished postmortem inventory of Maria Pais, various pieces of jewellery are recorded - see Crespo 2014, pp. 106-108. Among other pieces, the inventory records: a gold rosary made in the "style of Hormuz" with seventy-five beads and seven spacers with its cross. Also with the same origins there are fifty-five gold buttons in the style of Hormuz set with seed-pearls. This "style of Hormuz", or obra d'Ormuz can only be a reference to openwork filigree, here enriched with seed pearls, most probably from the island of Bahrain, then under the rule of the kings of Hormuz, who were subjects of the Portuguese crown until 1622.

After having considered Iranian filigree from the medieval period and its technical and decorative features, it becomes clear how these unequivocal references to filigree in the "manner of Hormuz" (obra d'Ormuz) indicate a survival of Iranian filigree in Timurid and Safavid Iran. Jean-Baptiste Tavernier (1605-1687), a famous merchant of Indian gemstones, states remarkably that in Persia: n'ayant point d'orfevres du païs que de ceux qui travailent en fil - or in English translation, that there are no goldsmiths in these lands apart from those working in filigree (see Tavernier, 1676, p. 322). Considering the full characterisation of Iranian medieval filigree and its stylemes, its survival in Omani and Yemenite jewellery and its identification as recorded in the 16th-century documents presented in these last paragraphs, it may be safely asserted that in Portuguese-ruled Hormuz, gold filigree was produced with the following stylemes: "straw bundle" design, beaded wire, small granules arranged in clusters forming triangles and lozenges, "figure-of-eight" borders, or palmettes with coiled ends forming a closed "o" -, and these were acquired avidly by the Portuguese whether by those returning to Portugal on the India Run or by those remaining in Asia. These stylemes may be found on the decoration of the well-known gold filigree casket that belonged to Matias de Albuquerque [fig. 2] which, having arrived from India, was in all likelihood commissioned and produced in Hormuz and not in Goa as previously assumed by scholars. Its history and its arrival in Lisbon are well known: Filipa de Vilhena, widow of Matias de Albuquerque (1547-1609), 16th viceroy of the Portuguese State of India (1591-



[fig. 2] Cofre, Ormuz, no actual Irão, século XVI (segunda metade); ouro e filigrana de ouro. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. no. 577 Our. | Casket, Hormuz, in present-day Iran, second half of the 16th century; gold and gold filigree. Lisbon, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. no. 577 Our.

de Albuquerque, já que antes de nomeado vice-rei foi capitão da fortaleza ormuziana de 1584 a 1587, onde patrocinou a construção da igreja de Nossa Senhora da Graça e de Nossa Senhora da Pena na ilha de Ormuz e se evidenciou na conversão de elementos da família real - sobre Matias de Albuquerque e seu período ormuziano, veja-se Wicki 1989; Subrahmanyam 1995; Cunha 2002; e Serrão 2012. Com efeito, no cofre de Matias de Albuquerque encontramos os referidos *estilemas* próprios da filigrana iraniana: fio perolado (chamado *magrool* na tradição iemenita) a rematar os

1597), in accordance with her husband's will, donated it to the main chapel (as a Eucharistic casket) of the Augustine convent of Nossa Senhora da Graça, a chapel associated with the Albuquerque family and with Afonso de Albuquerque, and his resting place - see Orey 1996, pp. 165-168; Silva 1996, pp. 190-191, cat. no. 3; and Silva 2008, pp. 243-244. Less noted to historiography is the preponderance of Hormuz and his government in the *cursus honorum* of Matias de Albuquerque, given that before his nomination as viceroy, he had served as Captain of the Fortress of Hormuz between

extremos de todos os frisos do cofre, quer serpentino (hall-ph), quer de elementos em "8", produzido por martelagem numa matriz de bronze (garlah); frisos de elementos em "8" a separar os quadrados que compõem a decoração de todas as faces do cofre; frisos de palha, a emoldurar os quadrados que formam a decoração do cofre, constituídos por feixes de fio redondo liso e encordoado (sahber), conjugados em entrançado duplo (mazvi); enrolamento de fio encordoado de tipo floral, nos pés; e, significativamente, a aplicação de pequenos grânulos, ligeiramente achatados, formando triângulos e rosetas (masbuah).

Embora não se observe na presente caixa redonda o friso serpentino (hallph) nem os elementos em "8" igualmente típicos desta produção ormuziana, encontramos não apenas a espiral apertada que é um motivo decorativo de herança da filigrana medieval iraniana, mas também o friso perolado ou magrool, e a aplicação de pequenos grânulos ou masbuah que formariam triângulos ou rosetas tal como observado no cofre de Matias de Albuquerque. A presente caixa ou píxide, tanto pela sua altíssima qualidade quanto à execução da filigrana, como pela sua decoração e hibridismo formal, apresenta-se como um raríssimo testemunho de uma produção com origem no reino de Ormuz durante o período de domínio português, um capítulo da História da Expansão Portuguesa mais conhecido quanto à sua importância politica e estratégica, já que garante do comércio português no Índico, e do qual pouco se sabe ainda quanto às realizações artísticas.

1584 and 1587. There he sponsored the construction of the churches of Nossa Senhora da Graça and Nossa Senhora da Pena, being also credited with the conversion of members of the Hormuzian royal family - on Matias de Albuquerque and his Hormuzian period, see Wicki 1989; Subrahmanyam 1995; Cunha 2002; and Serrão 2012. This casket features the aforementioned stylemes peculiar to Iranian filigree: beaded wire (known as magrool in the Yemenite jewellery tradition) produced by stamping over a bronze matrix or dye (garlah) and used in the decoration of the outer edges of all the casket's borders, whether serpentine (hallph) or featuring "figures-of-eight"; borders featuring "figures-ofeight" dividing the squares that make out the design present on every side of the casket; "straw bundle" design borders used as mouldings for the squares that form the casket's decoration, made from strips of round plain rope wire, or twisted wire (sahber), combined with double braids (mazvi); floral-shaped swirls of twisted wire decorating the feet; and, significantly, the presence of small, lightly flattened granules, forming triangles and rosettes (masbuah).

Although neither the serpentine frieze (hallph), nor the "figures-of-eight" frieze, which are typical of this Hormuzian production are used in the decoration of the present box, not only the spiral motif which is a decorative device inherited from Iranian medieval filigree, but also the beaded wire or magrool are employed in its decoration, as is the typical application of small granules or masbuah which would form triangles or rosettes, as seen in Matias de Albuquerque casket. The present round box or ciborium, both for the high quality of its filigree, as well as for its decoration and hybridism, stands as a rare testimony to the production originating in the Kingdom of Hormuz during Portuguese rule. This is a chapter of the History of Portuguese Expansion in the Age of Discovery that is still better known for its political and strategic importance, as it ensured Portuguese trade in the Indian Ocean, while little has been uncovered on the artistic achievements made possible by the Portuguese presence in early modern Hormuz.

Hugo Miguel Crespo, Jóias da Carreira da Índia (cat.), Lisboa, Fundação Oriente, 2014; Hugo Miguel Crespo, "Global Interiors on the Rua Nova in Renaissance Lisbon", in Annemarie Jordan Gschwend, K. J. P. Lowe (eds.), The Global City. On the Streets of Renaissance Lisbon, London, Paul Holberton publishing, 2015, pp. 121-139; João Teles e Cunha, "Sombras no acaso do Emporium Mundi. A família real e a luta pelo poder em Ormuz (1565-1622)", Anais de História de Além-Mar, 3, 2002, pp. 177-198; Willem Floor, The Persian Gulf. A Political and Economic History of Five Port Cities, 1500-1730, Washington, Mage Publishers, 2006; Balagouni Krishna Goud, M. V. Subrahmenyeswara Sarma, "Karimnagar filigree artworks in the Salar Jung Museum", Indian Journal of Traditional Knowledge, 4.4, 2005, pp. 386-391; Rachel Hasson, Early Islamic Jewellery. Later Islamic Jewellery, 2 Vols., Jerusalem, L. A. Mayer Memorial Institute for Islamic Art, 1987; Rachel Hasson, "Some Characteristics of Medieval Iranian Jewellery", in Na'ama Brosh (ed.), Jewellery and Goldsmithing in the Islamic World. International Symposim, The Israel Museum, Jerusalem, 1987, Jerusalem, The Israel Museum, 1991, pp. 55-61; [Jenkins 1988a] Marilyn Jenkins, "Mamluk Jewelry: Influences and Echoes", Mugarnas, 5, 1988, pp. 29-42; [Jenkins 1988b] Marilyn Jenkins, "Fāṭimid Jewelry, Its Subtypes and Influences", Ars Orientalis, 18, 1988, pp. 39-57; Marilyn Jenkins, Manuel Keene, Islamic Jewelry in the Metropolitan Museum of Art; New York, The Metropolitan Museum of Art, 1982; Mark. G. Kramarovsky (ed.), Altyn Urda khazinalare. Sokrovishcha Zolotoi Ordy. The Treasures of the Golden Horde (cat.), St. Petersburg, Slavia Publishers, 2000; Mark. G. Kramarovsky, "The origin and influence of spiral-filigree jewellery", in Michael Spink, Jack Ogden, The Art of Adornment. Jewellery of the Islamic lands, Vol. 2, London, The Nour Foundation - Azimuth Editions, 2013, pp. 404-412; Ayala Lester, "A Fatimid Hoard From Tiberias", in Na'ama Brosh (ed.), Jewellery and Goldsmithing in the Islamic World. International Symposim, The Israel Museum, Jerusalem, 1987, Jerusalem, The Israel Museum, 1991, pp. 21-29; Rudi Matthee, "Distant Allies: Diplomatic Contacts between Portugal and Iran in the Reign of Shah Tahmasb, 1524-1576", in Rudi Matthee, Flores, Jorge (eds.), Portugal, the Persian Gulf and Safavid Persia, Leuven - London - Washington, D.C., Peeters - Iran Heritage Foundation -Freer Gallery of Art & Arthur M. Sackler Gallery - Smithsonian Institution, 2011, pp. 219-247; Nicola Melis, "The importance of Hormuz for Luso-Ottoman Gulf-centred policies in the 16th century. Some observations based on contemporary sources", in Dejanirah Couto, Rui Manuel Loureiro (eds.), Revisiting Hormuz. Portuguese Interactions in the Persian Gulf Region in the Early Modern Period, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2008, pp. 107-120; [Ogden & Spink 2013a] Jack Ogden, Michael Spink, "Techniques of Construction and Decoration in Islamic Jewellery", in Michael Spink, Jack Ogden, The Art of Adornment. Jewellery of the Islamic lands, Vol. 1, London, The Nour Foundation - Azimuth Editions, 2013, pp. 63-90; [Ogden & Spink 2013b] Jack Ogden, Michael Spink, "Fatimid Jewellery", in Michael Spink, Jack Ogden, The Art of Adornment. Jewellery of the Islamic lands, Vol. 1, London, The Nour Foundation - Azimuth Editions, 2013, pp. 124-139; Leonor d' Orey, "Os Tesouros Indianos do Carmo da Vidigueira e da Graça em Lisboa. The Indian Treasures of the Convento do Carmo, Vidigueira, and the Convento da Graça, Lisbon", in Nuno Vassallo e Silva (ed.), A Herança de Rauluchantim. The Heritage of Rauluchantim (cat.), Lisboa, Museu de São Roque - Santa Casa da Misericórdia de Lisboa - Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1996, pp. 156-169; Pedro Pinto, "Um olhar sobre a decoração e o efémero no Oriente: a relação dos bens embarcados de Goa em 1559 para o Reino, o inventário dos bens do vice-rei D. Martim Afonso de Castro, falecido em Malaca, em 1607, e a relação da entrada do vice-rei D. Jerónimo de Azevedo em Goa, em 1612", Revista de Artes Decorativas, 2, 2008, pp. 237-254; Myriam Rosen-Ayalon, "The Islamic Jewellery from Ashkelon", in Na'ama Brosh (ed.), Jewellery and Goldsmithing in the Islamic World. International Symposim, The Israel Museum, Jerusalem, 1987, Jerusalem, The Israel Museum, 1991, pp. 9-19; Vítor Serrão, "O túmulo de D. Jerónimo Mascarenhas no Bom Jesus de Goa e a tónica do sincretismo artístico na Índia Portuguesa ao tempo dos Filipes", in Artur Teodoro de Matos, João Teles e Cunha (eds.), Goa, Passado e Presente, Vol. 1, Lisboa, Centro de Estudos dos Povos e Culturas da Expansão Portuguesa - Centro de História de Além-Mar, 2012, pp. 63-99; Nuno Vassallo e Silva (ed.), A Herança de Rauluchantim. The Heritage of Rauluchantim (cat.), Lisboa, Museu de São Roque - Santa Casa da Misericórdia de Lisboa - Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1996; Nuno Vassallo e Silva, A Ourivesaria entre Portugal e a Índia do século XVII ao século XVIII, Lisboa, Santander Totta, 2008; Michael Spink, "Silver filigree from Cuttack", The Silver Society Journal, 2, 1991, p. 65; Michael Spink, "Golden Horde, Mamluk and Ilkhanid Jewellery", in Michael Spink, Jack Ogden, The Art of Adornment. Jewellery of the Islamic lands, Vol. 2, London, The Nour Foundation - Azimuth Editions, 2013, pp. 382-398; [Spink & Ogden 2013a] Michael Spink, Jack Ogden, "Early Islamic Jewellery", in Michael Spink, Jack Ogden, The Art of Adornment. Jewellery of the Islamic lands, Vol. 1, London, The Nour Foundation - Azimuth Editions, 2013, pp. 98-103; [Spink & Ogden 2013b] Michael Spink, Jack Ogden, "Jewellery from pre-Mongol western and Central Asia", in Spink, Michael; Ogden, Jack, The Art of Adornment. Jewellery of the Islamic lands, Vol. 1, London, The Nour Foundation -Azimuth Editions, 2013, pp. 164-183; Sanjay Subrahmanyam, "«The Life and Actions of Mathias de Albuquerque (1547-1609)»: A Portuguese Source for Deccan History", Portuguese Studies, 11, 1995, pp. 62-77; Jean-Baptiste Tavernier, Les Six Voyages de Jean Baptiste Tavernier Ecuyer Baron d'Aubonne, qu'il a fait en Turquie, en Persie, et aux Indes [...] Seconde Partie, Paris, Chez Gervais Clouzier [...] et Claude Barbin, 1676; Joseph Wicki, "Matias de Albuqurque, 16.º vice-rei da Índia 1591-1597", Studia, 48, 1989, pp. 77-100.

ALEGORIA DA AMÉRICA

Dirck Barendsz (atribuído) | Teca, madrepérola e pinos de latão; e pintura a óleo | Guzarate, Índia (prato); e Amesterdão, Países Baixos (pintura) | Século XVI, ca. 1580 42,7 x 42,7 cm

ALLEGORY OF AMERICA

Dirck Barendsz. (attributed)
Teak, mother-of-pearl and brass pins and oil painting
Gujarat, India (plate);
and Amsterdam, Netherlands
(painting)
16th century, ca. 1580
42.7 x 42.7 cm

Salva com estrutura em madeira de teca (*Tectona grandis*), revestida na frente por tesselas de madrepérola (*Turbo marmoratus*, um gastrópode marinho) e tartaruga (provavelmente *Chelonia mydas*, ou tartaruga-verde) formando um complexo mosaico fixo por pinos de latão, apresentando o tardoz uma pintura a óleo, um *tondo* com a representação alegórica da *América* num medalhão central, rodeado por larga cercadura

Rare large dish or basin made from teak (*Tectona grandis*), covered on the top side with mother-of-pearl tesserae cut from the shell of the green turban sea snail (*Turbo marmoratus*, a marine gastropod, and from tortoiseshell (probably *Chelonia mydas*, the green sea turtle) forming a mosaic attached with brass pins. The underside features an oil painting; a *tondo* depicting the allegory of *America* on a



semeada de monstros marinhos e míticas criaturas aquáticas. A presença de uma pintura alegórica desta qualidade no tardoz de uma salva de madrepérola do Guzarate, e forçosamente datável de meados do século XVI, é extraordinária, não se conhecendo qualquer exemplar que se lhe possa comparar. Originalmente, o tardoz em madeira de teca seria revestido a goma-laca colorida com vermelhão, e a sua decoração seria em tudo igual à dos poucos exemplares que sobrevivem com esta origem, produção e data, uma típica decoração em estilo iraniano, com cartelas de estilo timúrida preenchidas por finos enrolamentos vegetalistas ou arabescos. A aba arredondada que formaria a caldeira desta salva, possivelmente danificada durante a longa viagem entre a Índia e a Europa, foi a certa altura eliminada, subsistindo apenas o centro da salva e sua estrutura de madeira, depois utilizada como superfície para a presente pintura a óleo. Na verdade, esta salva pertence a um raro grupo de objectos indianos fabricados com pequenas tesselas de madrepérola, ora fixas a uma alma de madeira que serve de suporte ao mosaico, tal como cofres e bacias, ora fixas também com pinos metálicos, mas a finas bandas de latão, ficando as tesselas de madrepérola dispostas de ambos os lados dessa estrutura metálica, formando objectos tridimensionais, tais como bacias, pratos, taças, garrafas e jarros [veja-se cat. no. 12].

A origem indiana desta produção, especificamente de Cambaia (Khambhat) e Surate no actual estado do Guzarate na costa noroeste indiana é, deste pelo menos há três décadas, plenamente consensual, não apenas pela evidência documental e literária - como descrições, relatos de viajantes e documentação de arquivo -, mas também pela sobrevivência in situ de estruturas quinhentistas em madeira cobertas por mosaico de madrepérola (veja-se Ferrão 1990, pp. 114-122; Felgueiras 1996; Sangl 2001; Sangl 2005; e Sangl 2007). Exemplo importante é o baldaquino funerário (dargah) que decora o túmulo do santo sufi Sheik Salim Chisti (1478-1572) em Fatehpur Sikri no distrito de Agra do actual estado de Uttar Pradesh no norte da Índia. Trata-se de uma produção artística de cariz geométrico e de alguma forma islâmica, onde geralmente as tesselas de madrepérola são justapostas formando complexos padrões de escamas ou flores-de-lótus estilizadas (Crespo 2014, pp. 65-69; e Crespo 2015, pp. 65-69; para os aspectos construtivos, veja-se Wills, La Niece, McLeod & Cartwright 2007). A decoração da frente desta nossa salva segue o segundo esquema decorativo, com uma grande flor-de-lótus estilizada no medalhão central (com uma pequena roseta de seis pétalas em madrepérola ao centro sobre fundo de tartaruga), delimitada por fina bordaducentral medallion surrounded by a border with mythical sea monsters and marine creatures. The decoration of the underside of this mid-16th century Gujarati mother-of-pearl basin with a contemporary allegorical composition of such high-quality is outstanding, and no other example is known. The underside was originally painted in coloured shellac over a red varnished ground, not unlike the few surviving Indian basins of this origin, production and date, with typical Iranian-style decoration, such as Timurid cartouches and fine vegetalist sprays. The once shallow rounded sides that formed the cavetto, possibly damaged during the long trip between India and Europe, were cut off with only the underside of centre of the basin being used as the surface for the oil painting. In fact, the present basin belongs to a distinct group of Indian objects featuring mother-of-pearl tesserae, either pinned to a wooden core or base such as caskets and basins, or held with brass bands and pins with mother-ofpearl tesserae on both sides, forming three-dimensional objects such as dishes, saucers, bowls, bottles and ewers [see cat. no. 12].

Scholarly opinion regarding the Indian origin of this production, and more specifically from Cambay (Khambhat) and Surat in the present state of Gujarat in western India has, for the last three decades, been consensual and fully demonstrated, not only by documentary and literary evidence - such as descriptions, travelogues and contemporary archival documentation - but also by the survival in situ of 16th-century wooden structures covered in mother-of-pearl tesserae (see Ferrão 1990, pp. 114-122; Felgueiras 1996; Sangl 2001; Sangl 2005; and Sangl 2007). A fine example is the canopy (dargah) decorating the tomb of the Sufi saint, Sheik Salim Chisti (1478-1572) in Fatehpur Sikri in the Agra district of the state of Uttar Pradesh, north India. This is an artistic production, geometric in character and somewhat Islamic in nature, where the mother-of-pearl tesserae usually form complex designs of fish scales or stylised lotus flowers (Crespo 2014, pp. 65-69; and Crespo 2015, pp. 65-69; information regarding construction methods, see Wills, La Niece, McLeod & Cartwright 2007). The decoration on the top side of our basin presents the latter scheme, with a large stylised lotus flower on the central medallion (with a small mother-of-pearl six-petaled rosette at the centre over a tortoiseshell ground), bordered by a tortoiseshell circlet and four concentric borders featuring different patterns (radiating





ra de tartaruga e quatro bandas concêntricas de padrões distintos (pétalas dispostas radialmente, escamas e um filete estreito). Uma salva em tudo semelhante, com estrutura em madeira e padrão radial contínuo de tipo floral na frente, pertence à Kunstkammer de Dresden, conhecida por Grünes Gewölbe (inv. no. IV 181). Tal como o seu correspondente gomil (inv. no. IV 256), recebeu montagens em prata dourada e uma aba saliente que a converteu numa grande bacia (56 cm de diâmetro), surgindo ambas nos inventários da antiga Kunstkammer dos eleitores da Saxónia, logo a partir de 1586 (veja-se Syndram, Kappel & Weinhold 2007, p. 35). À semelhança de alguns dos poucos exemplares sobreviventes com estrutura de madeira, o da colecção dos duques da Baviera em Munique, agora exposto no Kunst- und Wunderkammer Burg Trausnitz em Landshut, e parte do Bayerisches Nationalmuseum, Munique (inv. no.

THEOD BERNARDI, AMSTELDAMEN.
Vir gravis et loctus, pil tor clarissimme idem,
Titisvi magni proditi ipse Git bold
Ufus et bic lise tir, Algordo imprimis, et ipfa
Pil torum fammo indice L'angfonio.

[fig. 2] Hendrick Hondius, *Retrato do Pintor Dirck Barendsz.*, 1610; gravura sobre papel. Amesterdão, Rijksmuseum, inv. no. RP-P-OB-55.203. | Hendrick Hondius, *Portrait of the Painter Dirck Barendsz.*, 1610; engraving on paper. Amsterdam, Rijksmuseum, inv. no. RP-P-OB-55.203.

R 1265), apresenta ainda a sua decoração original revestida a goma-laca tinta de vermelhão e decorada a ouro (veja-se Sangl 2001, p. 267). Sobre o uso da goma-laca para a decoração pintada destas e outras peças, material que não deve ser confundido com a laca verdadeira [veja-se cat. no. 22], escreveu em 1616 o embaixador de Jaime I de Inglaterra (r. 1603-1625) ao imperador mogol Jahangir (r. 1606-1627), Sir Thomas Roe: eles pintam extremamente bem armações de cama, arcas e contadores, bandejas para fruta, ou grandes pratos e salvas, quando estas não são para ser decoradas por embutidos, tal como antes; revestem primeiro a madeira, depois de bem torneada, com certa espessura de

row fillet border). A similar shallow dish, with a wooden base and featuring a continuous radiating flower pattern on the top side survives in the Dresden Kunstkammer, the Grünes Gewölbe or "Green Vault" (inv. no. IV 181). With its matching ewer (inv. no. IV 256), it was transformed by the addition of gilded silver mountings and a projecting rim into a large basin (56 cm in diameter), both recorded in the inventories of the former Kunstkammer of the Electors of Saxony from 1586 onwards (see Syndram, Kappel & Weinhold 2007, p. 35). Not unlike some of the few other surviving examples of such basins with wooden bases, the one from the collection of the rulers of Bavaria in Munich, now housed in the Kunst- und Wunderkammer Burg Trausnitz, Landshut, and part of the Bayerisches Nationalmu-

petal motif, scales and a nar-

seum, Munich, inv. no. R 1265, still retains its original painted (shellac) and gilded decoration (see Sangl 2001, p. 267). On the use of shellac for the painted decoration of such pieces, a material not to be mistaken with real lacquer [see cat. no. 22], Sir Thomas Roe, ambassador of James I (r. 1603-1625) to the Mughal emperor Jahangir (r. 1606-1627), wrote in 1616 that: They paint staves, or bedsteads, chests of boxes, fruit dishes, or large chargers, extremely neat, which when they be not inlaid, as before, they cover the wood, first being handsomely turned, with a thick gum, then put their paint on, most artificially made of liquid silver, or gold,

[fig. 1] Cornelis Ketel, *Retrato do Pintor Dirck Barendsz.*, 1590; óleo sobre tela. Amesterdão, Rijksmuseum, inv. no. SK-A-3462. | Cornelis Ketel, *Portrait of the Painter Dirck Barendsz.*, 1590; oil on canvas. Amsterdam, Rijksmuseum, inv. no. SK-A-3462.





[fig. 3] Johann Sadeler (I) a partir de Dirk Barendsz., *America*, 1581; gravura sobre papel. Amesterdão, Rijksmuseum, inv. no. RP-P-OB-7440. | Johann Sadeler (I) after Dirck Barendsz., *America*, 1581; engraving on paper. Amsterdam, Rijksmuseum, inv. no. RP-P-OB-7440.

Legenda das duas páginas seguintes. Caption for the two following pages: [fig. 4-7] Johann Sadeler (I) a partir de Dirk Barendsz., *Os Quatro Continentes*, 1581; gravura sobre papel. Amesterdão, Rijksmuseum, inv. no. RP-P-OB-7437 a 7440. | Johann Sadeler (I) after Dirck Barendsz., *The Four Continents*, 1581; engraving on paper. Amsterdam, Rijksmuseum, inv. no. RP-P-OB-7437 to 7440.



AFRICA: Altera arbis pare, inter Afram Hurcoph et Auffrit für plurik Provincija at Reguis distructa, varija in locia, ab loca defersa a feria babitata, Juner Nilum VI Herculia crisumana bene cultar et amenia, armenta provincia crisumban, berbula, crisum provincia provincia forme. Montes facundafficare Tuncii et Algeri regiones redukent, vicinifica locia provin paffin ridare, frates longidofficat, fratesum amaiam abundantes. Esta fole enforcer augus en Egent afternais folias, on his antigotala, mala perfece, melonga, neque circiale defelicament. Magna estam lateranes fraquettia, es varias diferimana Professiona abuntus. Vainesfe quanda Africa Metropola (dellago fuit infectas illa Res Impéris anala.



AMERICA. for BRASELLA, vol NOVVS. of intellar reference ORBES: Anno XII M. CCC. XCI. primer healths, infinites agricus et fracissima Proutine et Regne alsotes. Veles igher, artis nevertures et armis nobiles; clumfe folum crigori tent fontib et fluige: Splans condiffer, vols calicus en quid paid confe libra nella neverles proves actual properties, properties nobiles; clumfe folum crigorii. Veri et famine mali quellafe en planies efficare, quid abandet patient longet confe Bacco margaritates plurima helet Labinaries greatife provinte proves Great cook temperies eres tenis acres frages forces fuffice colobrish. Splan gar acres lignet Great margaritates producet. Se exercises exercises.





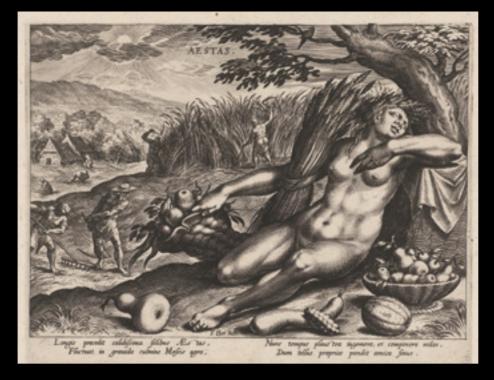
ENPOPA, Languis provipans versus partiem visiona, magis semen et la quair religio, habitata et populale, me visus ciam culta: Henr, partien de serve curlivatel, partien de frances, de General frequencia, logisfe res coincia provita felix, frantel, brokag melale, visio, frantelia, debradates, ciafine rela acida perulta gadel. Aire bragas frances. Versain coincia desprisa papara et qualifornia provita gadel. Respectable et coincia provita papara papara esta consista consista perilare de la Selfa desar visaria consista gafeta consista perilare esta consista perilare esta

goma e, em seguida, aplicam a pintura, feita de prata líquida, ou com ouro, ou outras cores vivas, que eles usam, e depois tornam tudo muito mais bonito com um verniz muito claro que lhe põem em cima (Terry 1655, p. 128).

Não obstante a qualidade artística e raridade da salva quinhentista em madrepérola em si, sem dúvida o aspecto mais fascinante é a presença de uma pintura alegórica coeva no tardoz que, no entanto, não apresenta qualquer assinatura. Provavelmente coleccionada enquanto exotica artificialia e valorizada pela sua raridade e exotismo ao igual de outros exemplos semelhantes em madrepérola sobreviventes de colecções principescas europeias, a qualidade alegórica desta pintura revelava ao observador curioso de Quinhentos um continente exótico e então quase desconhecido, enfatizando assim e ainda mais a sua natureza exótica. Identificada anteriormente enquanto uma alegoria de África - provavelmente dado o tom de pele escura da figura central - e atribuída ao atelier do pintor flamengo Jan Van der Straet ou van der Straat, mais conhecido por Giovanni Stradano ou Stradanus (1523-1605), a presente composição partilha, na verdade, muitos aspectos em comum com uma gravura alegórica da América [fig. 3 e 5] do pintor holandês Dirck Barendsz. (1534-1592), que podemos ver aqui num retrato de Cornelis Ketel [fig. 1]. Treinado por seu pai Doove Barend, ou "o surdo Barent", Dirck Barendsz. ou Theodor Barendszoon (ou Barentsen) - embora tenha sempre assinado as suas obras como Theodorus Bernardus Amsterodamus, dado o seu local de nascimento (Amesterdão) - viajou para Roma em 1555, tendo vivido em Veneza até 1562 - sobre o pintor e sua obra, veja-se Judson 1970, pp. 19-28; Foucart & Rosenberg 1978, p. 202; Meijer 1988; e Royalton-Kisch 1989. De acordo com o seu mais famoso biógrafo e quase contemporâneo, Karel (ou Carel) van Mander (1548-1606), no seu bem conhecido Het Schilder-boeck ou "Livro dos Pintores" publicado em Haarlem em 1604, e no qual Barendsz. é descrito como um pintor excelente ou eminente (uytnemende Schilder), ele teria vivido na casa do grande Ticiano († 1576) e "alimentado no seu seio" (des grooten Titiaens boesem heeft ghenoten). O mesmo autor reconhece-o como tendo sido o primeiro a introduzir na Flandres a verdadeira "maneira italiana" da arte da pintura, um estilo "puro e não misto" (puer en onvermengt), descrevendo as suas obras como estando imbuídas de "uma extraordinária maneira, ou maniera, ao mesmo tempo «ticianesca» e italiana" (een treflijcke Titiaensche en Italiaensche handelinghe). Van Mander retrata-o como dotado de uma mente nobre e superior intelecto, procurando a companhia de homens poderosos e letrados,

or other lively colours, which they use, and after make it much more beautiful with a very clear varnish put upon it (Terry 1655, p. 128).

Regardless of the artistic quality and rarity of the 16th-century Gujarati mother-of-pearl basin itself, arguably the most fascinating aspect of the present piece is the presence of a contemporary allegorical painting on the underside, which unfortunately bears no signature. Most probably collected as exotica artificialia, and prized for its rarity and exotic appeal, not unlike similar surviving examples of mother-of-pearl plates from European princely collections, the allegorical quality of the painting reveals an exotic and almost unknown continent, thereby further emphasising its exotic nature. Previously misidentified as an allegory of Africa - probably on account of the dark skin of the allegorical figure - and ascribed to the workshop of the Flemish painter Jan Van der Straet or van der Straat, better known as Giovanni Stradano or Stradanus (1523-1605), the present composition shares many common aspects with an engraving of the allegory of America [fig. 3 and 5] by the Dutch painter Dirck Barendsz. (1534-1592), here shown in a portrait by Cornelis Ketel [fig. 1]. Trained by his father Doove Barend, or deaf Barent, Dirck Barendsz. or Theodor Barendszoon (or Barentsen) - although he signed his works as Theodorus Bernardus Amsterodamus after his birthplace (Amsterdam) - travelled to Rome in 1555 and stayed in Venice for some years until 1562 - on Barendsz., see Judson 1970, pp. 19-28; Foucart & Rosenberg 1978, p. 202; Meijer 1988; and Royalton-Kisch 1989. According to his most famous and almost contemporary biographer, Karel (or Carel) van Mander (1548-1606), in his well-known Het Schilder-boeck or "The Book of Painters" (published in Haarlem in 1604), in which Barendsz, is described as an excellent or eminent painter (uytnemende Schilder), he was taken into the household of the great Titian (†1576) and "nurtured in his bosom" (des grooten Titiaens boesem heeft ghenoten). He also credits him as the first to introduce the true Italian way of painting in the Netherlands, a style "pure and not at all mixed" (puer en onvermengt), describing his works as being of "a striking Titian-like and Italianesque manner" (een treflijcke Titiaensche en Italiaensche handelinghe). Van Mander portrays him as gifted with a noble mind and transcendent intellect, seeking the company of powerful and learned men, while being well educated and a good Latinist: Doch gelijck hy van edelen geest en van overtreffende verstandt was, hadde geern zijnen







[fig. 8] Johann Sadeler (I) a partir de Dirk Barendsz., *Aestas (Verão)*, ca. 1580-1590; gravura sobre papel. Amesterdão, Rijksmuseum, inv. no. RP-P-OB-7445. | Johann Sadeler (I) after Dirck Barendsz., *Aestas (Summer)*, ca. 158-1590; engraving on paper. Amsterdam, Rijksmuseum, inv. no. RP-P-OB-7445.

[fig. 9] Johann Sadeler (I) a partir de Dirk Barendsz., *Vespera* (*Tarde*), 1582; gravura sobre papel. Amesterdão, Rijksmuseum, inv. no. RP-P-OB-7455. | Johann Sadeler (I) after Dirck Barendsz., *Vespera* (*Evening*), 1582; engraving on paper. Amsterdam, Rijksmuseum, inv. no. RP-P-OB-7455.

[fig. 10] Johann Sadeler (I) a partir de Dirk Barendsz., *Meridies (Meio-dia)*, 1582; gravura sobre papel. Amesterdão, Rijksmuseum, inv. no. RP-P-OB-7454. | Johann Sadeler (I) after Dirck Barendsz., *Meridies (Midday)*, 1582; engraving on paper. Amsterdam, Rijksmuseum, inv. no. RP-P-OB-7454.

um intelectual e bom latinista: Doch gelijck hy van edelen geest en van overtreffende verstandt was, hadde geern zijnen Omgang met eerlijcke Luyden van macht, oft Geleerde, ghelijck hy oock Lettercondigh, Latinist, en wel gheleert was. Semelhante elogio pode ser visto neste retrato de Barendsz. [fig. 2] gravado por Hendrick Hondius em 1610, na inscrição latina onde se pode ler: Vir gravis et doctus, pictor clarissimus idem, / Titiani magni prodiit ipse schola: / Usus et hic doctis, imprimis Algondo, et ipsa / Pictorum summo judice Lampsonio., ou em tradução livre - Homem grave e letrado, mas também pintor famoso, provém ele da escola do grande Ticiano. Também aqui teve ele diálogos com eruditos, especialmente Aldegonde [i.é, o escritor e estadista holandês Filips van Marnix (1540-1598)], e o melhor juiz de pintores, o próprio Lampsonius [i. é., o humanista flamengo, poeta e pintor Dominique Lampson (1532-1599)]. De todas as pinturas de Barendsz. que Van Mander pode conhecer, embora não deixe de elogiar o pintor como grande retratista, destaca uma sua Judite e Vénus, entretanto desaparecida, e também o seu famoso tríptico da Natividade que ainda sobrevive no museu de Gouda (veja-se Van Mander 1885, Vol. 2, pp. 41-46; sobre o tríptico, veja-se Judson 1970, pp. 109-110, cat. no. 6). Infelizmente a maioria das obras de Barendsz. não sobreviveu aos confrontos de índole política e religiosa que deflagraram no século XVI nos Países Baixos, daí ter-se escrito muito pouco sobre o pintor e sobre o papel significativo que desempenhou nas relações artísticas entre Veneza e a Flandres durante a segunda metade do século XVI (veja-se Judson 1970, p. 7).

A atribuição a Barendsz. desta alegoria da América fundamenta-se em vários argumentos ligados entre si. O primeiro argumento diz respeito à relação óbvia entre a pintura e esta gravura [fig. 3 e 5], datada de 1581, por Johann, ou Jan Sadeler (I) a partir de um desenho original perdido de Barendsz., como se pode ver pela inscrição no lado inferior à direita: *Theodor*[us] Bernardus [i.é. Dirck Barendsz.] / Amsterodamus inve[nie] t: / I[ohannes] Sadler. fec[it] et excud[ebat] / Cum p[riuilegio] S.CM.. Representa a alegoria da América (tal como inscrito em letras capitais no lado superior esquerdo, por cima da árvore), parte de uma série alegórica sobre os Quatro Continentes [fig. 4-7] do mesmo gravador e baseada em desenhos também hoje perdidos de Barendsz., sendo que apenas a América e a Ásia contam com a inscrição da data de 1581 (veja-se Judson 1970, p. 35 e pp. 149-152, cat. no. 102-105). No entanto, algumas diferenças importantes entre pintura e gravura parecem ser evidentes e merecem ser escrutinadas com vista a se poder saber de que maneira estão elas ligadas, portando sobre a relação de de-

Omgang met eerlijcke Luyden van macht, oft Geleerde, ghelijck hy oock Lettercondigh, Latinist, en wel gheleert was. This same praise may be seen from this engraved portrait of Barendsz. [fig. 2] by Hendrick Hondius from 1610, set with an inscription which reads: Vir gravis et doctus, pictor clarissimus idem, | Titiani magni prodiit ipse scholâ: | Usus et hic doctis, Algondo imprimis, et ipsa | Pictorum summo iudice Lampsonio, and in English translation - A grave and learned man, also a most famous painter, he came himself from the school of great Titian. Here too he had converse with the learned, especially Aldegonde [i.e. the Dutch writer and statesman Filips van Marnix (1540-1598)], and the greatest judge of painters, Lampsonius himself [i.e. the Flemish humanist, poet and painter Dominique Lampson (1532-1599)]. From all of Barendsz.'s paintings known to him, Van Mander, while praising the painter as a great portraitist, highlights a Judith and a Venus now lost, and also his triptych of the Nativity which still survives in the Gouda museum (see Van Mander 1885, Vol. 2, pp. 41-46; on the triptych, see Judson 1970, pp. 109-110, cat. no. 6). Sadly, most of Barendsz. works did not survive the political and religious troubles of the 16th century, very little has been written about him and the significant role he played in the artistic relationships between Venice and the Netherlands during the second half of the 16th century (see Judson 1970, p. 7).

The attribution to Barendsz. as the painter of this allegory of America rests on several interconnected arguments which are as follow. The first argument regards the obvious relationship between our painting and this engraving from 1581 [fig. 3 and 5] by Johann, or Jan Sadeler (I) after a lost original drawing by Barendsz, as may be seen from an inscription on the bottom right side: Theodor[us] Bernardus [i.e. Dirck Barendsz.] / Amsterodamus inve[nie]t: / I[ohannes] Sadler. fec[it] et excud[ebat] / Cum p[riuilegio] S.CM. It depicts an allegory of America (inscribed in capitals on the top left side above the tree) and is part of an allegorical series on the Four Continents [fig. 4-7] by the same engraver and all based on lost drawings by Barendsz., with only America and Asia inscribed with the date 1581 (see Judson 1970, p. 35 and pp. 149-152, cat. no. 102-105). Nonetheless, some major differences between both works (painting and print) are evident and must be addressed in order to establish to what degree are they connected, which would serve as an argument for the chronological precedence of one over the other, while also providing a possible terminus pendência visual entre as duas, o que serviria igualmente como argumento para a precedência cronológica de uma sobre a outra, oferecendo-nos também um possível terminus ante quem para a nossa pintura. Na verdade, a pintura difere fortemente na pose da figura alegórica, que é representada completamente reclinada, com as duas pernas estendidas e juntas - em oposição à gravura, em que a América é retratada quase sentada, com as pernas abertas, numa pose certamente mais dinâmica, mas também mais vulgar. E muito embora a posição do seu braço esquerdo permaneça a mesma, a América não olha para a sua esquerda, mas para a sua direita, de uma forma mais contemplativa (enfatizando uma visão mais espiritualizada dos ameríndios a partir de uma perspectiva europeia), como se olhando para o céu, para o divino - é preciso sublinhar que os nativos americanos foram inicialmente vistos como intocados pelo pecado original, que assim permaneceram espiritualmente puros, visão que numa fase posterior seria alterada, sendo considerados como indolentes, imorais e agressivos; uma alteração que parece ficar expressa nestas mudanças iconográficas (veja-se Keazor 1998; e Schmidt 2001, pp. 123-130). Também as duas figuras do lado esquerdo da pintura diferem: uma mulher, vestida com um manto de penas conversa com o seu companheiro, que na pintura é visto por trás e evidenciando a sua aljava de caçador, enquanto na gravura ele é visto de frente segurando o seu arco (com a ponta da aljava visível por trás das costas), conversando com a sua companheira de uma forma mais natural e dialogante. Um curioso e importante pormenor quanto à precedência cronológica da pintura face à gravura é o facto de que a longa inscrição que corre na parte inferior da gravura alude à fiada de pérolas no pescoço da América, e que na verdade está ausente da gravura e claramente visível na pintura, com as brancas pérolas, iridescentes, em contraste com o tom de pele estranhamente escuro da figura alegórica. Na verdade, lê-se numa das secções do longo texto: Viri et foemin[ae] nudi agrit, nisi ex plumis psittacor[um], quib[us] abunda[n]t, pallium longu[m] confi: Baccas margaritasq[ue] plurimas habet. - isto é, que homens e mulheres andam nus pelos campos, excepto pelos seus longos mantos de penas de papagaio que aí são abundantes, e que têm fiadas (literalmente "contas") de pérolas (baccas margaritasque) em abundância. Diferenças assaz significativas e que sugerem que a nossa pintura poderá ter servido de protótipo para uma composição que mais tarde evoluiu para o desenho, hoje igualmente perdido, que serviu de modelo para a gravura de Sadeler, tornando-se a breve trecho uma representação alegórica padronizada da América, amplamente publicada e utilizada por outros artistas e gravadores (veja-se Le Corbeiller 1961, Ambrosini

ante quem date for the painting. In fact, the painting differs strongly in the pose of the allegorical figure, who is depicted completely reclined with both legs outstretched together - in contrast with the print where America is portrayed almost seated with open legs, in what is certainly a more dynamic, albeit more vulgar position. And although the position of her left arm remains the same, America looks not to her left, but to her right, in a more contemplative way (underscoring a more spiritualised view of Amerindians from a European perspective), as if gazing to the skies, to the divine - we must emphasise that native Americans were at first seen as untouched by original sin, and thus remained spiritually pure, although at a later stage they would be regarded as lazy, immoral and barbaric; a shift which seems clearly expressed in these iconographic changes (see Keazor 1998; and Schmidt 2001, pp. 123-130). In addition, the two figures on the left of the painting differ: a woman, dressed in a feather mantle is talking with her companion, who in the painting is seen from behind and showing his hunting gear (quiver), while in the engraving he is shown from the front grasping his bow (with the bottom tip of the quiver showing hanging from his back), engaging his companion in a more natural and conversational way. One important clue as to the chronological precedence of the painting over the engraving is the curious circumstance that on the lengthy inscription which runs along the lower section of the print there is an allusion to the pearl string on America's neck, which is actually absent from the engraving and clearly shown in the painting, with the whitish, iridescent pearls contrasting with the dark skin tone of the allegorical figure. In fact, a section of the inscription reads: Viri et foemin[ae] nudi agrit, nisi ex plumis psittacor[um], quib[us] abunda[n]t, pallium longu[m] confi: Baccas margaritasq[ue] plurimas habet., or that men and women walk naked in the fields except for their long cloaks made from parrots' feathers which are plentiful and that they have strings (literally "beads") of pearls (baccas margaritasque) in abundance. These meaningful differences strongly suggest that the painting may have served as somewhat of a prototype for a composition which later evolved into the drawing that served as model for the engraving, becoming a standardised depiction of America which was widely circulated and used by other artists and engravers (see Le Corbeiller 1961; Ambrosini 1980; and Nickel 2002). The second argument regards the compositional similarities between other signed and dated prints by Johann Sadeler (I) after lost drawings by Barendsz. In fact, several of them





[fig. 11] Dirk Barendsz., Última Ceia, ca. 1575-1585; pintura a óleo sobre papel. Amesterdão, Rijksmuseum, inv. no. RP-T-1995-8. | Dirck Barendsz., Last Supper, ca. 1575-1585; oil painting on paper. Amsterdam, Rijksmuseum, inv. no. RP-T-1995-8.





[fig. 12] Dirk Barendsz., *Deposição de Cristo no túmulo*, ca. 1577-1587; desenho a tinta sobre papel. Amesterdão, Rijksmuseum, inv. no. RP-T-1968-35. | Dirck Barendsz., *Christ's entombment*, ca. 1577-1587; ink drawing on paper. Amsterdam, Rijksmuseum, inv. no. RP-T-1968-35.





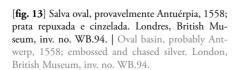


1980; e Nickel 2002). O segundo argumento diz respeito às semelhanças de composição entre outras gravuras assinadas e datadas de Johann Sadeler (I) a partir de desenhos hoje perdidos de Barendsz. Na verdade, várias (ou melhor, os seus desenhos originais) poderão ter servido como modelos para esta nossa *América*: uma pose semelhante para a figura principal pode ser vista na já mencionada *Ásia* [fig. 6], e também a partir de *Aestas* [fig. 8] - o *Verão* da série sobre as *Quatro Estações*, e que deve datar do mesmo período (Judson 1970, p. 35 e p. 64, cat. no. 95) -, de *Vespera* (*Tarde*) [fig. 9] e, em menor grau, também a partir de *Meridies* (*Meio-dia*) [fig. 10], ambas de uma série sobre as *Horas do Dia* datada de 1582 (veja-se Judson 1970, p. 36 e p. 147, cat. no. 99-100).

Um terceiro argumento diz respeito às semelhanças de pincelada entre a nossa pintura e o restrito *corpus* de Barendsz. que sobreviveu. Lamentavelmente muita da obra de Barendsz., incluindo algumas pinturas referidas por Van Mander, desapareceu, em grande parte pelas campanhas iconoclásticas da época e a reacção anti-católica que se verificou de forma tão drástica no norte dos Países Baixos (veja-se Foucart & Rosenberg 1978, p. 198). Dada a pequena dimensão desta nossa pintura, o cotejo deve ser antes de mais feito com os seus desenhos de menor tamanho (alguns a tinta realçados a aguada e outros pintura a óleo sobre papel), composições preparatórias que incluem grisalhas que serviram de modelos para gravadores como Johann Sadeler (I) - sobre estes *modelli*, veja-se Foucart & Rosenberg

(or rather their original drawings) may have served as models for the depiction of this painted *America*: a similar pose for the main figure may be seen from the depiction of the aforementioned *Asia* [fig. 6], and also from *Aestas* [fig. 8] the *Summer*, of the series on the *Four Seasons*, which must date from the same period as the other ones (Judson 1970, p. 35 and p. 64, cat. no. 95) -, from *Vespera* (*Evening*) [fig. 9] and, to a lesser degree, also from *Meridies* (*Midday*) [fig. 10], both part a series on the *Times of Day* dated 1582 (see Judson 1970, p. 36 and p. 147, cat. no. 99-100).

One third argument regards the striking similarities in brushwork between the present painting and the small, restricted corpus of Barendsz.'s works that has survived. Regrettably, many of Barendsz.'s works, including some recorded by Van Mander, have since disappeared, largely on account of the iconoclastic activities of the time and the anti-Catholic reaction in the Northern Low Countries (see Foucart & Rosenberg 1978, p. 198). Given the small scale of this painting, the best comparisons are to be made with his drawings (some with ink wash and others oil-sketches on paper), small-scale preparatory compositions which include 'varnished" grisaille paintings on paper created to serve as models for engravers such as Johann Sadeler (I) - and his oil sketches or modelli, see Foucart & Rosenberg 1978. In his drawings and tinted oil paintings on paper, Barendsz. shows looseness, freedom of movement and a ready touch,



[fig. 14] Johann Sadeler (I) a partir de Dirk Barendsz., *Mare* (*Água*), ca. 1580-1590; gravura sobre papel. Amesterdão, Rijksmuseum, inv. no. RP-P-OB-7471. Johann Sadeler (I) after Dirck Barendsz., *Mare* (*Water*), ca. 1580-1590; engraving on paper. Amsterdam, Rijksmuseum, inv. no. RP-P-OB-7471.



1978. Nos seus desenhos e esboços a óleo sobre papel, Barendsz. evidencia uma grande gestualidade, liberdade de movimento e uma touche rápida, qualidades de pincelada claramente visíveis na nossa pintura (pese embora certa degradação da camada cromática e sua pouca espessura) e que, nas palavras de Foucart e Rosenberg, ao referirem-se aos seus fascinantes modelli, exemplificam bem o exacerbado e torturado maneirismo de Barendsz. (Foucart & Rosenberg 1978, p. 198). Um desses bozzetti a óleo (24,5 x 20,4 cm), representando uma Última Ceia [fig. 11] e que pertence ao Rijksmuseum em Amesterdão, evidencia a sua forma típica e áspera de lançar os contornos e também a sua touche serrilhada como pena, características que se podem igualmente observar na presente pintura. Por seu turno, um bom exemplo de desenho a tinta (22,3 x 19,3 cm), e que evidencia também um alto grau de acabamento pelo uso pontual do branco para iluminar certos pormenores, é esta Deposição de Cristo no túmulo [fig. 12] da mesma colecção pública, que foi justamente gravada por Sadeler na década de 1580 (veja-se Judson 1970, p. 159; e Foucart & Rosenberg 1978, p. 201). Esta touche rápida e nervosa tão particular, considerada característica da personalidade artística de Barendsz., mormente das suas obras de pequeno formato, é também visível nas reflectografias de infravermelho da nossa pintura, e que são publicadas no final do presente texto. Um quarto e último argumento baseia-se no facto de, e de acordo com documentação de arquivo, Barendsz. não ter apenas preparado os desenhos para a série dos Quatro Continentes, hoje perdidos, mas também ter-se dedicado a pintar o mesmo tema. Na verdade, numa das sessões do leilão dos bens que haviam pertencido a Elbert Martsz., ou Albert Martsen (1561-1620), poderoso comerciante de vinho e aguardente de Amesterdão, que teve lugar a 12 de Maio de 1620, Jan Gerritsz. Kieft comprou por 94/t gulden uma pintura alegórica representado a Europa: no. 24 en Europa van Dirck Barendsz. (veja-se Gemeentearchief Amsterdam, WK 5073/954, fl. 94). Assim, é muito provável que Barendsz. tenha em algum momento pintado uma série completa dos Quatro Continentes, saindo assim reforçada a presente atribuição. Um outro aspecto a sublinhar diz respeito às possíveis fontes para a representação das criaturas marinhas e monstros aquáticos da cercadura, provavelmente danificada em algum momento na borda superior (chanfrado e pintado de preto), talvez devido ao mau estado de conservação da primitiva salva. É curioso como vamos encontrar exactamente as mesmas representações fantásticas, parte de um Triumfo de Neptuno, numa importante bacia de prata oval finamente repuxada e cinzelada [fig. 13] do British Museum, Londres (veja-se Tait 1988, pp. 79-95). Inscrita com a data de

qualities of brushwork which are clearly visible in our painting (regardless of some thinning of the paint layer and the overall condition) and which, in the words of Foucart and Rosenberg while addressing his fascinating modelli, exemplify the exacerbated, tortured mannerism of Barendsz. (Foucart & Rosenberg 1978, p. 198). One such oil sketch (24.5 x 20.4 cm), which depicts a Last Supper [fig. 11] and belongs to the Rijksmuseum in Amsterdam, shows Barendsz. characteristic use of rugged outlines and his feathery touch, features that are also visible in the present painting. A fine example of an ink drawing by Barendsz. (22.3 x 19.3 cm), and which also shows a high degree of finish with its white heightening, is this Christ's entombment [fig. 12] from the same public collection, which was also engraved by Sadeler in the 1580s (see Judson 1970, p. 159; and Foucart & Rosenberg 1978, p. 201). This particular swift and nervous touch (touche in French), deemed characteristic of Barendsz.'s small-scale works, is also visible in the infrared reflectograms of our painting illustrated at the back of the present catalogue entry. A fourth and last argument regards the fact that, according to documentary evidence, Barendsz. not only made preparatory drawings for the series on the Four Continents, now lost, but also made paintings on the same subject. In fact, at one of the sessions of the public auction of the goods that had belonged to Elbert Martsz., or Albert Martsen (1561-1620), a powerful merchant of wine and brandy based in Amsterdam, on the 12th May 1620, Jan Gerritsz. Kieft bought for 94/t gulden an allegorical painting depicting Europa: no. 24 en Europa van Dirck Barendsz. (see Gemeentearchief Amsterdam, WK 5073/954, f. 94). It is thus very likely that Barendsz. painted a full series on the Four Continents, making it highly conceivable that he may have also painted the underside of the present Gujarati mother-of-pearl plate. A further aspect which deserves mention regards the possible sources for the depiction of the sea creatures and marine monsters of the border, which was probably damaged at some time on the upper edge (bevelled and painted over in black), possibly due to disrepair. Curiously we find the exact same fantastical depictions, part of a Triumph of Neptune, on a finely embossed and chased oval silver basin [fig. 13] from the British Museum, London (see Tait 1988, pp. 79-95). Stippled with the date 1558, this basin was probably made in Antwerp and loosely follows designs engraved by Jacques Androuet du Cerceau (1515?-1585). In Barendsz.'s own work, in its printed form, we find the same appreciation for marine creatures and monsters, as 1558, esta salva foi feita provavelmente em Antuérpia e segue quanto à decoração fantástica e aquática, muito embora de forma bastante livre, gravuras de Jacques Androuet du Cerceau (1515?-1585). Também na obra de Barendsz., na sua forma impressa, encontramos o mesmo apreço por criaturas e monstros marinhos, como se pode apreciar nesta representação alegórica de Neptuno enquanto Mare (Água) [fig. 14], e que faz parte de uma série sobre os Quatro Elementos (veja-se Judson 1970, pp. 142-143, cat. no. 91). A feliz descoberta desta notável salva de madrepérola, não apenas nos informa sobre o fascínio que estas peças exóticas exerceram sobre os príncipes do Renascimento, e também ricos mercadores, que avidamente as coleccionaram, mas também sobre a personalidade artística de Dirk Barendsz., que - nas palavras de Foucart e Rosenberg - foi um prodigioso representante do Maneirismo, que antecipou e ultrapassou Goltzius, Cornelis van Haarlem e todos os maneiristas-expressionistas de Utrecht, Haarlem e até de Praga, no limiar do século XVII (veja-se Foucart & Rosenberg 1978, p. 204).

may be seen from this allegorical depiction of Neptune as *Mare (Water)* [fig. 14], part of a series on the *Four Elements* (see Judson 1970, pp. 142-143, cat. no. 91). The fortunate discovery of this outstanding object, not only informs us about the allure such exotic pieces had on Renaissance princely collectors and wealthy merchants, but namely on the artistic personality of Dirk Barendsz., who - in the words of Foucart and Rosenberg - was a *prodigious representative of Mannerism who anticipates and outstrips Goltzius, Cornelis van Haarlem and all the Mannerist-Expressionists of Utrecht, Haarlem and even Prague, on the very threshold of the seventeenth century* (see Foucart & Rosenberg 1978, p. 204).

Federica Ambrosini, "Rappresentationi allegoriche dell'America nel Veneto del Cinque e Seicento", Artibus et Historiae, 1.2, 1980, pp. 63-78; Hugo Miguel Crespo, Jóias da Carreira da Índia (cat.), Lisboa, Fundação Oriente, 2014; Hugo Miguel Crespo, Jewels from the India Run (cat.), Lisboa, Fundação Oriente, 2015; José Jordão Felgueiras, "Uma Família de Objectos Preciosos do Guzarate. A Family of Precious Gujurati Works", in Nuno Vassallo e Silva (ed.), A Herança de Rauluchantim (cat.), Lisboa, Museu de S. Roque - Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1996; Bernardo Ferrão, Mobiliário Português. Dos Primórdios ao Maneirismo, Vol. 3, Porto, Lello & Irmão Editores, 1990; Jacques Foucart, Pierre Rosenberg, "Some «Modelli» of Religious Scenes by Birck Barendsz.", The Burlington Magazine, 120.901, 1978, pp. 198-205; J. Richard Judson, Dirck Barendsz., 1534-1592, Amsterdam, Vangendt & Co., 1970; Henry Keazor, "Theodore De Bry's Images for America", Print Quarterly, 15.2, 1998, pp. 131-149; Clare Le Corbeiller, "Miss America and Her Sisters: Personifications of the Four Parts of the World", The Metropolitan Museum of Art Bulletin, 19.8, 1961, pp. 209-223; Karel van Mander, Livre des Peintres flamands, hollandais et allemands (1604), ed. Henri Hymans, 2 Vols., Paris, Librarie de l'Art Jules Rouan, Éditeur, 1885; Karel van Mander, Het Schilder-Boeck [...], Haarlem, Voor Passchier Wesbusch 1604; Bert W. Meijer, "On Dirck Barendsz and Venice", Oud Holland, 102.2, 1988, pp. 141-154; Helmut Nickel, "Miss America's Brother and His Club", Metropolitan Museum Journal, 37, 2002, pp. 83-88; Martin Royalton-Kisch, "Dirck Barendsz. and Hendrick Goltzius", Bulletin van het Rijksmuseum, 37.1, 1989, pp. 14-26; Sigrid Sangl, "Indische Perlmutt-Raritäten und ihre europäischen Adaptationen", Jarbuch des Kunsthistorischen Museums Wien, 3 (Exotica. Portugals Entdeckungen im Spiegel fürstlicher Kunst- und Wunderkammern der Renaissance), 2001, pp. 262-287; Sigrid Sangl, "Brilho mágico e origem exótica. Objectos em madrepérola da Índia quinhentista e seiscentista", in Francisco António Clode Sousa; Teresa Azeredo Pais (eds.), Um Olhar do Porto. Uma Colecção de Artes Decorativas (cat.), Funchal, Quinta das Cruzes - Museu, 2005, pp. 23-27; Sigrid Sangl, "Begegnug der Kulturen: Indische Perlmuttobjekte mit deutschen Montirungen", in Michael Kraus; Hans Ottomeyer (ed.), Novos Mundos - Neue Welten. Portugal und das Zeitalter der Entdeckungen (cat.), Berlin - Dresden, Deutsches Historisches Museum - Sandstein Verlag, 2007, pp. 257-265; Benjamin Schmidt, Innocence Abroad. The Dutch Imagination and the New World, 1570-1670, Cambridge, Cambridge University Press, 2001; Dirk Syndram, Jutta Kappel, Ulrike Weinhold, Das Historische Grüne Gewölbe zu Dresden. Die barocke Schatzkammer, Dresden - München - Berlin, Staatliche Kunstsammlungen Dresden - Deutscher Kunstverlag, 2007; Hugh Tait, Catalogue of the Waddesdon Bequest in the British Museum. II. The Silver Plate, London, British Museum Publications Limited, 1988; Edward Terry, A Voyage to East-India [...], London, Printed for J. Wilkie, 1777; Barbara Wills, Susan La Niece, Bet McLeod, Caroline Cartwright, "A shell garniture from Gujarat, India in the British Museum", The British Museum Technical Research Journal, 1, 2007, pp. 1-8.



















17

CONJUNTO DE MADREPÉROLA (CAIXA, PRATO ETAÇAS)

Madrepérola e latão; montagens em prata | Guzarate, Índia | Séculos XVI (finais) a XVII (inícios)

| Séculos XVI (finais) a XVII (inícios) 10 x 13,5 cm (caixa), 12 cm de diâmetro (taça), 3,4 cm de diâmetro (tacinha), 23 cm de diâmetro (prato), 6 x 14,5 cm (taça) e 7,5 x 14 cm (taça)

SET OF MOTHER-OF-PEARL (BOX, DISH AND BOWLS)

Mother-of-pearl and brass; silver mountings
Gujarat, India
Late 16th to early 17th century 10×13.5 cm (box), 12 cm in diameter (bowl), 3.4 cm in diameter (small bowl), 23 cm in diameter (dish), 6×14.5 cm (bowl)
and 7.5×14 cm (bowl)

Conjunto de peças de madrepérola (do gastrópode marinho *Turbo marmoratus*) constituído por uma caixa redonda com tampa (originalmente uma caixa para especiarias ou *dabba*), um prato, três taças (duas com montagens europeias em prata) e uma tacinha de beber mogol, ou mais correctamente de tipo iraniano para vinho (publicadas em Jordan Gschwend & Lowe 2015, p. 48). A origem indiana

A set of mother-of-pearl (from green turban shell, *Turbo marmoratus*) comprising a covered round box (originally a spice box, or *dabba*), a large dish, three bowls (two of them with European-style silver mountings) and a small cup-like bowl, probably a Mughal, or rather Iranian-type wine cup (published in Jordan Gschwend & Lowe 2015, p. 48). The Indian origin of this production,



desta produção, nomeadamente de Cambaia (Khambhat) e Surate no actual estado do Guzarate na costa noroeste indiana está, deste pelo menos três décadas, plenamente comprovada, não apenas pela evidência documental e literária - como descrições, relatos de viajantes e documentação de arquivo -, mas também pela sobrevivência in situ de estruturas quinhentistas em madeira cobertas por mosaico de madrepérola (veja-se Ferrão 1990, pp. 114-122; Felgueiras 1996; Sangl 2001; Sangl 2005; e Sangl 2007). Exemplo notável é o baldaquino funerário (dargah) que decora o túmulo do santo sufi Sheik Salim Chisti (1478-1572) em Fatehpur Sikri no distrito de Agra no actual estado de Uttar Pradesh no norte da Índia. Esta é uma produção artística de carácter geométrico e de algum modo islâmica, onde usualmente as tesselas de madrepérola são justapostas formando padrões de escamas de peixe ou flores-de--lótus estilizadas (Crespo 2014, pp. 65-69; e Crespo 2015, pp. 65-69; para os aspectos construtivos, veja-se Wills, La Niece, McLeod & Cartwright 2007). Bacias, salvas, pratos, taças, copos, garrafas, jarros e gomis replicam na madrepérola protótipos eu-

ropeus em estanho

namely from Cambay (Khambhat) and Surat in the present state of Gujarat in western India is, as for the last three decades, consensual and fully demonstrated, not only by documentary and literary evidence - such as descriptions, travelogues and contemporary archival documentation but also by the survival in situ of 16th-century wooden structures covered in mother-of-pearl tesserae (see Ferrão 1990, pp. 114-122; Felgueiras 1996; Sangl 2001; Sangl 2005; and Sangl 2007). A fine example is the canopy (dargah) decorating the tomb of the Sufi saint, Sheik Salim Chisti (1478-1572) in Fatehpur Sikri in Agra district in the state of Uttar Pradesh, north India. This is an artistic production, geometric in character and somewhat Islamic in nature, where usually the mother-of-pearl tesserae form complex designs of fish scales or stylized lotus flowers (Crespo 2014, pp. 65-69; and Crespo 2015, pp. 65-69; for the construction aspects, see Wills, La Niece, McLeod & Cartwright 2007). Objects such as basins, plates, dishes, salvers, bowls, cups, bottles, water jugs, tankards and ewers, were modelled after European prototypes in pewter or even silver brought by the first Portuguese to arrive on the western coasts of India following Vasco da Gama's expedition to Calicut (Kozhikode) in 1498. The mother-of-pearl tesserae are either pinned and glued to each other with brass pins (sometimes also iron or silver) - with internal narrow brass bands serving as structure covered with mother-of-pearl on both sides in the case of three-dimensional objects -, or to a wooden base or core in the case of large plates, caskets

and small chests.

Made to Portuguese order for export to Europe, the first examples to arrive in Lisbon were destined for the royal court and the princely collections of the time, as was recorded in surviving inventories. The first documented pieces, as far as we know, are to be found in the 1522 postmortem inventory of the Great Wardrobe (guarda-roupa) of King Manuel I (r. 1495-1521): a small casket of mother-of-pearl marquetry with some fake gems; and an Indian casket of mother-of-pearl marquetry set with eighteen silver bands and the front clasp without lock which, according to Fruitos de Góis [the court officer in charge





ou prata levados pelos primeiros portugueses a chegar à costa ocidental indiana, no seguimento da expedição de Vasco da Gama a Calicute (Kozhikode) em 1498. As tesselas de madrepérola eram ora fixas e coladas umas às outras com pinos de latão (mas também de ferro ou prata), por vezes com bandas interiores em latão que servem de estrutura a tesselas colocadas de um e outro lado no caso das peças tridimensionais -, ou a uma estrutura de madeira ou alma no caso dos pratos e salvas de maios dimensão, cofres e pequenas arquetas.

Produzidos sob encomenda portuguesa para exportação na Europa, os primeiros exemplares a chegar a Lisboa foram certamente destinados à corte e casa real e às coleções principescas da época tal como surgem registados nos inventários remanescentes. As primeiras peças documentadas, tanto como podemos saber, encontram-se registadas no inventário post mortem do rei Manuel I (r. 1495-1521) referente à sua guarda-roupa: Hũ cofre da Imdia marchetado de raiz daljofre com dezoito chapas de prata e ho fecho de dyante faleçe lhe o cadeado o qual disse Fruytos de Goees [i.é. Fruitos de Góis, um dos oficiais responsáveis pela guarda-roupa] que se perdera (Freire 1904, p. 412). Curiosamente, uma das primeiras referências ao consumo destes objectos do Guzarate na Europa refere-se à corte real francesa: em 1529 o rei de França, Francisco I (r. 1515-1547) compra um copo - un chalict, marqueté à feuillages de nacle de perle, faict au pays d'Andye (Laborde 1853, Vol. 2, p. 423) - ao mercador, que se havia fixado em Lisboa, Pierre Lemoyne (provavelmente semelhante a um exemplar com montagens ibéricas que pertence ao British Museum, Londres, inv. no. AF.317), e entre 1532 e 1533 o ourives do rei, o famoso Pierre Mangot, executou as sumptuosas montagens em prata dourada num grande cofre hoje no Musée du Louvre, Paris, inv. no. AO 11936 (veja-se Bimbenet-Privat 1992, p. 244-245; e Mabille 2000). Objectos em tudo semelhantes foram registados entre 1546 e 1557 nos inventários de Catarina de Áustria (1507-1578), rainha de Portugal, tais como um cofre, uma taça, um jarro de água, um gomil e uma bandeja (veja-se Jordan 2012). Um dos poucos exemplares

[fig. 1] Cálice, Guzarate, Índia, século XVI; madrepérola, cobre dourado e metal dourado. Colecção particular. Este pequeno cálice (7,2 x 8 x 8 cm), publicado aqui pela primeira vez, corresponde com grande exactidão àquele que outrora pertenceu a Francisco I, rei de França. | Chalice, Gujarat, India, 16th century; mother-of-pearl, gilded copper and gilded metal. Private collection. The present chalice (7.2 x 8 x 8 cm), published here for the first time, matches the one that once belonged to Francis I, King of France.

of the Great Wardrobe] had been lost (Freire 1904, p. 412). Curiously, some of the first references to the consumption of such Gujarati objects in central Europe are related to the French royal court: in 1529 François I (r. 1515-1547), the king of France, acquired a cup - un chalict, marqueté à feuillages de nacle de perle, faict au pays d'Andye (Laborde 1853, Vol. 2, p. 423) - from Pierre Lemoyne, a Lisbon-based French merchant (probably similar to an example, set with Iberian silver mountings, at the British Museum, London, inv. no. AF.317), and between 1532 and 1533 the king's jeweller, the famous Pierre Mangot, made the sumptuous gilded silver mountings for a large casket now on display in the Musée du Louvre, Paris, inv. no. OA 11936 (see Bimbenet-Privat 1992, p. 244-245; and Mabille 2000). Other similar objects were recorded between 1546 and 1557 in the inventories drawn up for Catarina of Austria (1507-1578), queen of Portugal, such as a casket, a bowl, a water pitcher, a ewer and a tray (see Jordan 2012). One of the few dated examples, a mother-of-pearl dish with an engraved silver rim from the Távora Sequeira Pinto collection (25.7 cm in diameter), has "1568" engraved (stippled)

on the centre, an inscription



datados, um prato de madrepérola com montagens de prata gravada no bordo da colecção Távora Sequeira Pinto (25,7 cm de diâmetro), possui a data "1568" gravada (pontilhada) ao centro, uma inscrição provavelmente marcada na Europa no momento da sua chegada (veja-se Felgueiras 1996, p. 133; e Silva 1996, p. 202, cat. no. 13). Coleccionadas enquanto objectos exóticos, muitas destas peças foram enriquecidas por talentosos ourives com luxuosas montagens em prata e prata dourada para nobres patronos e exibidas nas primeiras *Kunstkammern* como a formada por Ferdinand II (1529-1595), arquiduque da Áustria Anterior e conde do Tirol, no seu castelo de Ambras em Innsbruck (veja-se Scheicher 1977; e Haag 2010, pp. 124-125, cat. no. 52).

Algumas destas peças exóticas, que conjugam, na sua pureza o mundo natural e, num dado momento, também raridade (naturalia), com a extrema perícia colocada nas suas montagens preciosas (artificialia), justamente consideradas obras-primas de diversos museus europeus, tais como o famoso Grünes Gewölbe em Dresden, onde exemplares montados são orgulhosamente exibidos (veja-se Sangl 2001; Syndram 2005, pp. 26-27, 76-77; e Syndram, Kappel & Weinhold 2007). Outros exemplares dignos de nota, apresentados em conjunto como o presente, podem encontrar-se no British Museum que possui uma garniture em madrepérola do Guzarate - que inclui uma garrafa (inv. no. OA+2642), um par de castiçais (inv. no. OA+2643,1-2), uma lavanda ou bacia (inv. no. OA+2644), um par de gomis (inv. no. OA+2645,1-2 - recentemente alvo de um estudo com vista à análise dos aspectos construtivos do conjunto (Wills, La Niece, McLeod & Cartwright 2007). No Victoria and Albert Museum em Londres podemos encontrar também uma lavanda com montagens em prata dourada (M.17-1968), uma rara taça redonda ou caixa com tampa igualmente montada em prata dourada (inv. no. M.18&A-1968), um par de gomis com suas lavandas (inv. no. 4257-1857 and 4258-1857; 4282-1857 and 4283-1857), um raro polvorinho de tipologia europeia enriquecido por montagens em prata (inv. no. M.22-1964), e uma peça única, um maço ou macete cerimonial indiano conhecido por chob (IM.228-1927), para mencionar alguns destes objectos em colecções britânicas (veja-se Jaffer 2002, pp. 36-43, cat. nos. 10-14).

arrival (see Felgueiras 1996, p. 133; and Silva 1996, p. 202, cat. no. 13). Collected as exotic objects, many such pieces were mounted by talented goldsmiths in luxurious silver and gilded silver fittings for princely patrons and were displayed in the first *Kunstkammern* such as the one belonging to Ferdinand II, archduke of Further Austria and count of Tirol, and set in his Schloss Ambras, Innsbruck (see Scheicher 1977; and Haag 2010, pp. 124-125, cat. no. 52).

Some of these exotic pieces, combining the natural world in its purity and, at one point, also rarity (naturalia) with supreme craftsmanship (artificialia), are the highlights of museum collections in Central Europe such as the famous Grünes Gewölbe in Dresden where mounted examples are proudly displayed (see Sangl 2001; Syndram 2005, pp. 26-27, 76-77; and Syndram, Kappel & Weinhold 2007). Other important examples, similar to this set, are to be found in the British Museum, which houses a Gujarati mother-of-pearl garniture - consisting of a bottle (inv. no. OA+2642), a pair of candlesticks (inv. no. OA+2643,1-2), a basin (inv. no. OA+2644), a pair of ewers (inv. no. OA+2645,1-2) -, which was recently studied in with special regard their construction (Wills, La Niece, McLeod & Cartwright 2007). Also in the Victoria and Albert Museum, London we can find a basin with gilt silver mounts (M.17-1968), a rare round cup or bowl with cover, set with gilded silver mountings (inv. no. M.18&A-1968), a pair of ewers and basins (inv. no. 4257-1857 and 4258-1857; 4282-1857 and 4283-1857), a rare, European-style powder flask with silver fittings (inv. no. M.22-1964) and a unique ceremonial mace or chob (IM.228-1927) -, just to mention some other objects in British collections (see Jaffer 2002, pp. 36-43, cat. nos. 10-14).





13

COFRE DE MARFIM

Teca, marfim, ébano, moscovite, papel tingido, micro-mosaico e latão; montagens em prata O cofre Decão, Província do Norte do Estado Português da Índia, provavelmente Taná, Bombaim (actual Mumbai); as montagens provavelmente Lisboa, Portugal Século XVI (meados) 17 x 20,5 x 13,5 cm

IVORY CASKET

Teak, ivory, ebony, muscovite, dyed paper, micromosaic and brass; silver mountings
The casket, Deccan, Northern
Provinces of the Portuguese State of India, probably Thane, Bombay (present-day Mumbai); the mountings probably Lisbon, Portugal
Mid-16th century
17 x 20.5 x 13.5 cm

Cofre de corpo paralelepipédico e tampa troncónica (em telhado de quatro águas e topo plano) de madeira exótica, provavelmente teca (*Tectona grandis*), revestido primeiramente a papel colorido (vermelho e verde, desenhando losangos), sobrepondo-se folhetas protectoras, ou espelho de mica (moscovite), sobre as quais assentam finas placas de marfim - as maiores, com 15 x 4,6 cm e ca. 1 mm de espessura -, finamente vazado

Casket with a rectangular box and a truncated pyramidal lid (with slopes on each side and a flat top) made from exotic wood, probably teak (*Tectona grandis*), lined on the exterior with coloured paper (red and green, forming lozenges), covered with a protective foil or mica mirror (muscovite), over which thin, pierced ivory plaques are set (the larger ones measuring 15 x 4.6 cm and ca. 1 mm in thickness), finely dec-

com padrão reticulado apertado de estrelas de oito pontas (publicado em Dias 2004, pp. 88-91, cat. no. 38; e Dias 2013, pp. 241-242). A decoração consiste então em painéis quadrangulares vazados, emoldurados por frisos igualmente perfurados por sua vez delimitados por filetes de ébano, resultando num alto contraste cromático, hoje apenas ligeiramente desvanecido quanto à coloração do papel; um fino filete de marfim decora também todas as arestas do cofre, em contraste com o ébano. Toda a decoração é fixa à estrutura de madeira por finos pinos de latão. O cofre assenta num pequeno soco elevado nos cantos por pés recortados (tímpano), polilobados, igualmente revestidos a marfim, sendo vazada a banda que corre a toda à volta. Círculos de micro-mosaico, sadeli (ou sedeli), em ébano, marfim tingido de vermelho e fio triangular de latão, decoram as faces dos pés. Esta técnica, conhecida pelo termo italiano, consiste na junção de secções longitudinais (varetas chamadas gul) de materiais diversos (estanho ou prata, latão, madeiras diversas como ébano ou sândalo, chifre, e marfim à cor natural ou tingido de cores, normalmente vermelho e verde), que são depois cortadas, ou fatiadas transversalmente formando finas folhas de padrões que se repetem [fig. 1] e que são coladas a um suporte de madeira (sobre a técnica, veja-se Jaffer 2001). As montagens, em prata cinzelada, consistem na fechadura em forma de escudete heráldico com caixa elevada e lingueta simples e recta, debruadas a filete finamente cinzelado, sendo toda a superfície brunida. Com igual decoração, as dobradiças colocadas no tardoz, são recortadas num desenho singelo. Estas montagens, que terão substituído as primitivas provavelmente em latão, remetem para uma oficina de ourives da prata, muito provavelmente lisboeta e activa na segunda metade do século XVI. O interior do cofre, tal como o fundo, é pintado de vermelho com goma-laca, sendo o interior da tampa decorado a preto e ouro sobre fundo vermelho, com uma composição "de tapete" no painel central, com medalhão ao centro, e frisos de medalhões polilobados nos planos inclinados, com uma decoração floral iraniana típica do período Timúrida (veja-se Lens & Lowry 1989).

A origem indiana de cofres com forma semelhante, em tartaruga e "mosaico" de madrepérola, em concreto de Cambaia (Khambhat) e Surat, no actual estado do Guzarate, no norte da Índia é, desde há cerca de três décadas, plenamente aceite e comprovada (Ferrão 1990, pp. 114-122; e Felgueiras 1996). A forma do nosso exemplar, de tampa troncónica, corresponderá - como acontece com os congéneres realizados na mesma época, igualmente no Guzarate, em tartaruga e ma-

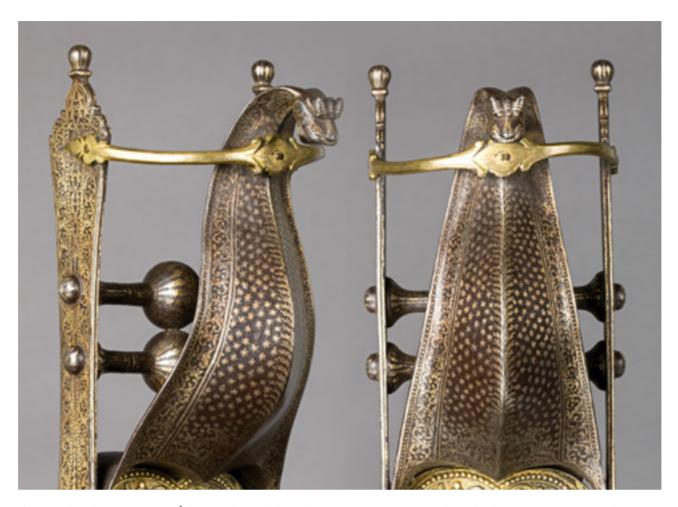
orated in openwork with a geometric lattice of eight-pointed stars (published by Dias 2004, pp. 88-91, cat. no. 38; and Dias 2013, pp. 241-242). The decoration consists of pierced, openwork square panels framed with similar openwork bands bordered with ebony fillets, resulting in a strong colour contrast, only slightly faded due to some washing out of the colour on the original dyed paper; a thin ivory fillet further decorates all of the edges of the casket, in contrast with the ebony. All of the decoration is pinned to the wooden structure with little brass pins. The casket rests on a small socle raised on four corners with polylobate spandrels also veneered in ivory, with a pierced band running all around. Circles with micromosaic (sadelli or sedeli) in ebony, ivory dyed in red and brass wire of triangular section decorate the faces of the feet. This technique, known by its Italian name, consists on packs of long, thin rods (gul) often of triangular section of many different materials (tin or silver, brass, diverse types of wood, horn, and ivory left in its natural colour and dyed in red and green), subsequently sliced transversally to form repeated thin patterned slices [fig. 1], later glued to a wooden structure (for more on this technique, see Jaffer 2001). The chased silver mountings comprise the lock plate with a raised box-like heraldic escutcheon and a simple, straight latch, simply decorated by a chased outline contrasting with a highly burnished surface. Similarly decorated, the hinges placed on the back are crenelated following a simple design. Considering their character and design, the present silver mountings, which would have replaced the original brass ones, were most probably produced in a Lisbon-based silversmith workshop in the mid-16th century. The interior of these casket and the underside are covered in a red shellac ground, while the inside of the lid features a black and gold painted decoration with a carpet-like design on the central field and a medallion at the centre, and friezes with polylobate medallions running along the sloped edges of the lid, a typical Iranian floral composition from the Timurid period (see Lens & Lowry 1989).

The Indian origin of similarly shaped caskets made from tortoiseshell or covered with mother-of-pearl tesserae, namely from Cambay (Khambhat) and Surat in the present-day state of Gujarat in western India is, as for the last three decades, consensual and fully demonstrated (Ferrão 1990, pp. 114-122; and Felgueiras 1996). The shape of the present casket with its truncated pyramidal lid, as is the case for similar ones produced at the same time in Gujarat and made from tortoiseshell or nacre, corresponds to an Islam-



[fig. 1] Amostras, modelos e materiais de uma caixa de amostras, Bombaim (actual Mumbai), Índia, antes de 1880; ébano, sândalo, marfim, marfim tingido e fio metálico branco. Londres, Victoria and Albert Museum, inv. no. 01997:1 a 40/(IS). Sample designs and materials from a model box, Bombay (present-day Mumbai), India, before 1880; ebony, sandalwood, ivory, dyed ivory and white metal wire. London, Victoria and Albert Museum, inv. no. 01997:1 to 40/(IS).

drepérola - a uma tipologia em uso no subcontinente indiano e de âmbito islâmico, anterior à chegada dos primeiros portugueses. Um dos mais afamados cofres do Guzarate seguindo esta forma e de "mosaico" de madrepérola, dado ser, à semelhança do cofre de tartaruga da Igreja de São Roque (Crespo 2014, pp. 65-67; e Crespo 2015, pp. 65-67), certamente dos primeiros a chegar à Europa, apresenta preciosas montagens datáveis de 1532-1533 de Pierre Mangot, ourives de Francisco I de França e que integra desde 2000 a colecção do Musée du Louvre, Paris, inv. no. OA11936 (Bimbenet-Privat 1992, p. 244-245; e Mabille 2000). Trata-se, na verdade, de uma tipologia antiga e extremo-oriental de cofre ou arqueta utilizada para proteger os textos sagrados do Budismo, os sutras (Crespo 2014, pp. 65-69; e Crespo 2015, pp. 65-69). Um justamente famoso cofre islâmico desta tipologia e de fabrico iraniano (19,5 x 31,2 x 17 cm), em madeira de sândalo finamente entalhada - curiosamente com as arestas decoradas com micro-mosaico -, datável de ca. 1420-1449, pertenceu ao neto de Timur (r. 1370-1405), Ulugh Beg (1394-1449) e está hoje no tesouro do Topkapi Sarayi Museum, Istambul, inv. no. 2/1849 (Lentz & Lowry 1989, p. 142 e p. 339, cat. no. 49). A inusual e complexa decoração vazada do presente cofre, ic type of furniture used throughout the northern regions of the Indian subcontinent long before the arrival of the first Portuguese. One of the most famous Gujarati caskets with this shape, covered in mother-of-pearl tesserae, and, like the tortoiseshell casket from the church of São Roque in Lisbon (Crespo 2014, pp. 65-67; and Crespo 2015, pp. 65-67), certainly one of the first to have reached Europe, has precious mountings dated to 1532-1533 by Pierre Mangot, goldsmith to Francis I, king of France and which has belonged since 2000 to the Musée du Louvre, Paris, inv. no. OA11936 (Bimbenet-Privat 1992, p. 244-245; and Mabille 2000). It is, in fact, a very old type of small chest or box originating in East Asia which served to protect the sutras, the sacred Buddhist texts (Crespo 2014, pp. 65-69; and Crespo 2015, pp. 65-69). One justly famous Iranian-style casket of this shape (19.5 x 31.2×17 cm), made from finely carved sandalwood and with the borders decorated with sadeli, dated to ca. 1420-1449, belonged to Ulugh Beg (1394-1449), grandson of Timur and better known as Tamerlane (r. 1370-1405), is housed in the treasury of the Topkapi Sarayi Museum, Istanbul, inv. no. 2/1849 (Lentz & Lowry 1989, cat. no. 49, p. 142 and p. 339). The unusual, complex pierced openwork decoration of



[fig. 2-3] Adaga (*katar*), Vijayanagara, Índia, segunda metade do século XVI; aço, prata, ouro, couro e dentes de tubarão. Nova Iorque, Metropolitan Museum of Art, acc. no. 36.25.950a, b. | Dagger (*katar*), Vijayanagara, India, second half of the 16th century; steel, silver, gold, leather, shark's teeth. New York, Metropolitan Museum of Art, acc. no. 36.25.950a, b.

como que engradado, remete para as janelas e guarda-ventos em pedra perfurada ou jālī (literalmente "rede"), com decoração vazada de tipo geométrico, muito comum na arquitectura islâmica das cortes dos Sultanatos do Decão, bem como na Índia Mogol, aqui já com variações de carácter floral ou vegetalista (veja-se, para os primeiros, Haidar & Sardar 2015; e, para o caso mogol, Michell 2007, p. 71, e pp. 82-85; e Lerner 1984, pp. 156-157, cat. no. 61). Padrão de estrelas semelhante, embora de seis pontas, encontramos na decoração damasquinada a ouro da guarda-mão de uma muito rara adaga (katar) também do Decão [fig. 2 e 3], mas de fabrico atribuído às artes de corte de Vijayanagara, e datável da segunda metade do século XVI, da colecção do Metropolitan Museum, Nova Iorque, acc. no. 36.25.950a, b. O mesmo tipo de padrão, com pequenas estrelas de oito pontas, podemos ver na decoração de uma base de hookah ou huqqa (cachimbo de água) em bidri, trabalho de embutido de prata sobre uma liga de zinco e cobre posteriormente escurecida, e uma produção típica do Sultanato de Bidar, no Decão (Zebrowski 1997, pp. 235-236, fig. no. 394). Dado que as fontes documentais portuguesas do século XVI registam a "vila" de Taná, ou Thane - hoje parte da cidade de Bombaim, actual Mumbai (sobre Taná, veja-se

the present casket akin to a lattice is very similar to jālī (literally "net") or perforated stone latticed screens, usually geometric which are characteristic of Islamic-style court architecture of the Deccan sultanates and of Mughal India, albeit more floral in design (see, for the firsts, Haidar & Sardar 2015; and, for the Mughal examples, Michell 2007, p. 71, and pp. 82-85; and Lerner 1984, cat. no. 61, pp. 156-157). A similar starry pattern, albeit featuring six-pointed stars, may be seen on the gold damascened decoration of the hand-guard of a unique dagger (katar) also Deccani in origin [fig. 2 and 3] but produced in the court workshops of Vijayanagara in the second half of the 16th century and on display at the Metropolitan Museum of Art, New York, acc. no. 36.25.950a, b. The exact same pattern, with eight-point stars may be see on the damascened decoration of a base of a *hookah*, or *hugga* (water pipe) in bidri, a type of silver-inlay on a darkened ground zinc and copper alloy, a typical production of the Sultanate of Bidar in the Deccan (Zebrowski 1997, pp. 235-236, fig. no. 394). Considering that 16th-century Portuguese sources mention the "village" of Taná or Thane - now part of the city of Bombay, present-day Mumbai (on Thane, see Mendiratta 2014) - which had then a large community of Muslim craftsmen, as







Mendiratta 2014) -, que contava com uma grande comunidade de artífices muçulmanos, como a origem de preciosos contadores com decoração faixeada ou embutida (marchetados), e considerando que a técnica do micro-mosaico ou sadeli está entre as técnicas posteriormente mais utilizadas pelos marceneiros de Bombaim, é muito provável que o centro de produção deste cofre seja precisamente Taná [veja-se discussão aprofundada no cat. no. 15], então parte da Província do Norte do Estado Português da Índia (Crespo 2014, p. 72; e Crespo 2015, p. 72). Pelo seu carácter único, que o torna num excepcional unicum, pelas suas montagens claramente maneiristas e portuguesas (portanto quinhentistas), e pela sua forma, característica dos mais recuados cofres a chegar a Lisboa e à Europa e enviados logo nos inícios de Quinhentos, este cofre é dos mais importantes testemunhos das primeiras relações artísticas entre a arte do Decão e os Portugueses, fixados desde 1510 na costa ocidental do então Sultanato de Bijapur e ocupando Taná desde 1534.

the place of manufacture for precious veneered cabinets, and also that Bombay would became famous for the production of objects featuring sadeli, it is most probable that the origin of the present casket is in fact Thane [see a lengthier discussion in cat. no. 15], by then part of the Northern Province of the Portuguese State of India (Crespo 2014, p. 72; and Crespo 2015, p. 72). Given its uniqueness (an exceptional unicum), not only on account of its Portuguese 16th-century Mannerist-style mountings but also of its shape, typical of the first pieces of this genre to have arrived in Europe, this casket is one of the most significant testimonies of the first artistic connections between the peoples of the Deccan and the Portuguese, firmly established on the western coast of the Sultanate of Bijapur from 1510 and in Thane since 1534.

Michèle Bimbenet-Privat, Les Orfevres parisiens de la Renaissance, 1506-1620, Paris, Commission des travaux historiques de la Ville de Paris, 1992; Hugo Miguel Crespo, Jóias da Carreira da Índia (cat.), Lisboa, Fundação Oriente, 2014; Hugo Miguel Crespo, Jewels from the India Run (cat.), Lisboa, Fundação Oriente, 2015; Pedro Dias, A Arte do Marfim. O mundo onde os portugueses chegaram (cat.), Porto, Pedro Bourbon de Aguiar Branco, V.O.C. Antiguidades, 2004; Pedro Dias, Mobiliário Indo-Português, Moreira de Cónegos, Imaginalis, 2013; José Jordão Felgueiras, "Uma Família de Objectos Preciosos do Guzarate. A Family of Precious Gujurati Works", in Nuno Vassallo e Silva (ed.), A Herança de Rauluchantim (cat.), Lisboa, Museu de S. Roque - Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1996; Bernardo Ferrão, Mobiliário Português. Dos Primórdios ao Maneirismo, Vol. 3, Porto, Lello & Irmão Editores, 1990; Navina Najat Haidar, Marika Sardar (eds.), Sultans of Deccan India, 1500-1700. Opulence and Fantasy (cat.), New York, The Metropolitan Museum of Art, 2015; Amin Jaffer, "Bombay, Surat and Ahmedabad: Micromosaic and Sandalwood Boxes", in Amin Jaffer, Furniture from British India and Ceylon. A Catalogue of the Collections in the Victoria and Albert Museum and the Peabody Essex Museum, London, V&A Publications, 2001, pp. 313-326; Thomas L. Lenz, Glenn D. Lowry, Timur and the Princely Vision. Persian Art and Culture in the Fifteenth Century (cat.), Los Angeles -Washington, Los Angeles County Museum of Art - Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution Press, 1989; Martin Lerner, The Flame and the Lotus. Indian and Southeast Asian Art from The Kronos Collections (cat.), New York, The Metropolitan Museum of Art - Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1984; Gérard Mabille, "Une nouvelle œuvre de la Renaissance au Louvre le coffret de nacre de Pierre Mangot", La Revue du Louvre et des Musées de France, 4, 2000, pp. 13-14; Sidh Losa Mendiratta, "Two Towns and a Villa. Baçaim, Chaul and Taná: The Defensive Structure of Three Indo-Portuguese Settlements in Northern Province of the Estado da Índia", in Yogesh Sharma, Pius Malenkandathil (eds.), Medieval Cites in India, New Delhi, Primus Books, 2014, pp. 805-814; George Michell, The Majesty of Mughal Decoration. The Art and Architecture of Islamic India, London, Thames & Hudson, 2007; Helmut Trnek, Nuno Vassallo e Silva (eds.), Exotica. Os Descobrimentos Portugueses e as Câmaras de Maravilhas do Renascimento (cat.), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2001; Mark Zebrowski, Gold, Silver & Bronze from Mughal India, London, Alexandra Press - Laurence King, 1993.

14 COFRE DETARTARUGA

Tartaruga; montagens em prata | O cofre Guzarate, Índia; as montagens provavelmente Goa, Índia Século XVI (segunda metade) 12 x 18 x 9 cm

TORTOISESHELL CASKET

Tortoiseshell; silver mountings
The casket Gujarat, India;
the mountings, probably Goa, India
2nd half of the 16th century $12 \times 18 \times 9 \text{ cm}$

Cofre de corpo paralelepipédico e tampa trifacetada ou prismática, uma das tipologias europeias de cofres que os artífices guzarates mais copiaram neste material, a tartaruga (*Eretmochelys imbricata*). As montagens, em prata cinzelada, revestem, protegendo, as arestas verticais do corpo (ou caixa), como longas cantoneiras, consistindo igualmente nas cinco bandas transversais que, dispostas ao longo da tampa,

Casket with a rectangular box and a faceted, prismatic lid (pyramidal with canted side) following one of the preferred shapes for such objects made from tortoiseshell (*Eretmochelys imbricata*) by Gujarati craftsmen. The chased silver mountings cover and protect the vertical edges of the box like long bracket fittings. Five similar transverse or cross bands are set across the lid, two of which protect the



protegem, duas as arestas laterais cobrindo o topo das ilhargas, uma ao centro onde se articula a lingueta da fechadura, e duas dispostas nos pontos médios. As bandas - copiando as cintas ou ferros que garantiam a inviolabilidade dos cofres europeus em madeira revestida a cuir bouilli que lhe serviram de modelo, - são decoradas no centro por friso alteado (repuxado), sendo planas nos extremos, recortadas em ondeado e perfuradas. A fechadura é em caixa quadrangular com espelho recortado em cartela e lingueta na forma característica de lagarto, figuração que se repete nos terminais da asa basculante do topo da tampa. A decoração cinzelada das cantoneiras e da fechadura remete, no seu esquematismo e simplicidade, para gravuras decorativas europeias do Renascimento, embora o tratamento, em particular na representação dos animais (lebres), e dos dragões (makara) que decoram a fechadura, remeta para a arte do Decão, tendo sido muito provavelmente montadas em Goa - sobre a arte do Decão, território onde a capital do Estado Português se insere, veja-se Haidar & Sardar 2015.

Este raro e precioso cofre, datável da segunda metade do século XVI, certamente utilizado primitivamente como guarda-jóias, foi totalmente produzido com placas de tartaruga translúcida de cor dourada com as características manchas que associamos tradicionalmente a este material exótico. Denomina-se autoplastia, por indução térmica, o processo físico pelo qual o material passou até se produzirem placas destas dimensões e espessura, sem juntas observáveis para além, neste e noutros exemplares, da cintura interior da caixa que permite o assentamento da tampa e o fecho do cofre. Ao contrário do que se tem vindo a afirmar, é possível identificar com certeza a espécie animal da qual proveio o material deste e de todos os outros cofres produzidos seguramente no Guzarate, em Cambaia (Khambhat) ou Surate, por este método. E não apenas os cofres, mas também pratos, garrafas e "cornos" onde a mesma técnica foi utilizada. Isto porque das duas espécies de tartaruga marinha utilizadas na produção de objectos decorativos desde tempos imemoriais na Ásia, a tartaruga-verde (Chelonia mydas) e a tartarugade-pente ou tartaruga-de-escamas (Eretmochelys imbricata), apenas a última permite a autoplastia (Caunes & Morabito 1997, p. 14; e Frazier 1980, p. 50). Ao contrário do que se tem afirmado, estes cofres são totalmente autoportantes, não carecendo de montagens para assegurar a sua funcionalidade. Isso significa que, em muitos casos e como vimos para o presente cofre, as montagens em prata não tenham sido

extremities, and a central band which joins the latch. The design mimics the iron straps on similarly-shaped wooden European caskets covered in tooled leather or cuir bouilli, which provided greater strength and security. The silver bands feature a central running ridge worked in repoussé, and are decorated on the flat, crenelated edges by a perforated frieze of openwork circles or dots. The lock plate, with a raised square box set on a cartouche-shaped crenelated plate, features a latch in the shape of a lizard, a typical aspect of this production which is also used on the finial decoration of the hinged handle set on the lid. The chased decoration of the bracket fittings and lock is somewhat reminiscent, in its simplicity, of European Renaissance decorative prints, even though the style, namely the depiction of the animals (hares) and dragons (makara) on the lock points to Deccani art, having been probably added in Goa - on the arts of the Deccan, a territory from which Goa, the capital of the Portuguese State of India, belongs, see Haidar & Sardar 2015.

This rare, precious casket, datable to the second half of the 16th century, almost certainly used originally as a jewel-box, is made out of golden, translucent tortoiseshell plaques featuring darker splotches which are characteristic of this exotic material. The physical process to which the material - the scutes from the carapace of the hawksbill sea turtle - was subjected in order to produce pieces of this size and thickness is termed autografting and ensures that no visible junctions are visible. In fact, the only joints that can be seen in similar caskets are limited to the inner rim of the box, which is closely aligned to fit the lid, ensuring its tight closure. Contrary to what has previously been assumed, it is possible to identify with certainty the animal species that served as the source for the material for this and all the other tortoiseshell caskets produced in Gujarat, in Cambay (Khambat) or Surat using this method (Felgueiras 1996, pp. 151-153). Furthermore, this same technique was also applied to the manufacture of plates, bottles and horns. In fact, of the two marine tortoise species used in the production of decorative objects since time immemorial in Asia, the green sea turtle (Chelonia mydas) and the hawksbill sea turtle (Eretmochelys imbricata), only the latter is susceptible to this autograft process (Caunes & Morabito 1997, p. 14; and Frazier 1980, p. 50). In addition, and contrary to previous assumptions, these caskets are totally freestanding and do not require any mountings to ensure their functionality. This means that in many cases, as we





produzidas no Guzarate, à semelhança do que sucedeu com os cofres revestidos por "mosaico" de madrepérola, mas noutras regiões da Índia e mesmo na China (Crespo 2014, p. 65; e Crespo 2015, p. 65). Uma das mais antigas referências documentais a cofres de tartaruga, a exemplares concretos, é a que surge no inventário post mortem de Afonso de Castelo Branco, meirinho-mor da corte, de 1556: hũu quoffre de tartaruga guarnicido de prata vall - dois mil reais, que ia avaliado junto com as peças de ouro e prata (Crespo 2014, p. 65; e Crespo 2015, pp. 65-67). Um dos aspectos a relevar neste cofre - para além da qualidade dos materiais e da síntese artística perfeita entre diferentes formas de expressão artística, europeia e indiana, que exibe -, é a rica história custodial. Com efeito, o cofre pertenceu às colecções de Alfredo Guimarães (1882-1958), primeiro director do Museu de Alberto Sampaio (Guimarães), e posteriormente à de Arthur de Sandão, director do Museu Municipal de Viana do Castelo, especialista em artes decorativas portuguesas que publicou sobre faiança e mobiliário.

have seen in the present example, the silver fittings were not produced in Gujarat, and likewise with the mother-of-pearl caskets, the mounts were produced in other regions of India and as far away as China (Crespo 2014, p. 65; and Crespo 2015, p. 65). One of the oldest documentary references to specific Gujarati tortoiseshell caskets is to be found on the postmortem inventory of Afonso de Castelo Branco, bailiff of the Lisbon royal court (meirinho-mor da corte) dated to 1556: one tortoiseshell casket mounted in silver worth 2,000 reais, which was recorded alongside the gold and silver pieces (Crespo 2014, p. 65; e Crespo 2015, pp. 65-67). One of the most important aspects of the present casket - apart from the superior quality of its materials and the perfect artistic synthesis between such different cultures, the European and the Indian conveyed therein - is its rich provenance. In fact, this casket was part of the collection of Alfredo de Guimarães (1882-1958), the first director of the Museu de Alberto Sampaio (Guimarães), and afterwards of Arthur de Sandão collection, the director of the Museu Municipal de Viana do Castelo, and an expert on Portuguese Decorative Arts, having published material on stoneware and furniture.

Lison de Caunes, Jacques Morabito, *L'écaille. Tortoiseshell*, Paris, Éditions Vial, 1997; Hugo Miguel Crespo, *Jóias da Carreira da Índia* (cat.), Lisboa, Fundação Oriente, 2014; Hugo Miguel Crespo, *Jewels from the India Run* (cat.), Lisboa, Fundação Oriente, 2015; Pedro Dias, *Mobiliário Indo-Português*, Moreira de Cónegos, Imaginalis, 2013; José Jordão Felgueiras, "Uma Família de Objectos Preciosos do Guzarate. A Family of Precious Gujurati Works", in Nuno Vassallo e Silva (ed.), *A Herança de Rauluchantim* (cat.), Lisboa, Museu de S. Roque - Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1996; Bernardo Ferrão, *Mobiliário Português. Dos Primórdios ao Maneirismo*, Vol. 3, Porto, Lello & Irmão Editores, 1990; J. Frazier, "Exploitation of Marine Turtles in the Indian Ocean", *Human Ecology*, 8.4, 1980, pp. 329-370; Navina Najat Haidar, Marika Sardar (eds.), *Sultans of Deccan India, 1500-1700. Opulence and Fantasy* (cat.), New York, The Metropolitan Museum of Art, 2015; Amin Jaffer, *Luxury Goods from India. The Art of the Cabinet-Maker*, London, V&A Publications, 2002; Helmut Trnek, Nuno Vassallo e Silva (eds.), *Exotica. Os Descobrimentos Portugueses e as Câmaras de Maravilhas do Renascimento* (cat.), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2001.

15

CONJUNTO PROVÍNCIA DO NORTE (VENTÓ, MESA E GAVETA-ESCRITÓRIO)

[1] Ventó

Teca, ébano, sissó, marfim à cor natural e tingido; ferragens em cobre dourado | Província do Norte do Estado Português da Índia, provavelmente Taná, Bombaim (Mumbai) | Século XVI (finais) 33,5 x 31 x 41 cm

[2] Mesa-bufete

Teca, ébano, sissó, marfim à cor natural e tingido; ferragens em cobre dourado | Província do Norte do Estado Português da Índia, provavelmente Taná, Bombaim (Mumbai) | Século XVI (finais) $54 \times 65,5 \times 44$ cm

[3] Gaveta-escritório

Teca, ébano, sissó, marfim à cor natural e tingido; ferragens em cobre dourado | Província do Norte do Estado Português da Índia, provavelmente Taná, Bombaim (Mumbai) | Século XVI (finais) $13 \times 26 \times 34,5$ cm

NORTHERN PROVINCE SET (WRITING CABINET, TABLE AND WRITING BOX)

[1] Writing cabinet (ventó)

Teak, Indian ebony, East Indian rosewood, ivory and dyed ivory; gilded copper fittings | Northern Province of the Portuguese State of India, probably Thane, Bombay (Mumbai) | Late 16th century $33.5 \times 31 \times 41$ cm

[2] Writing table

leak, Indian ebony, East Indian rosewood, dyed and undyed ivory; gilded copper fittings | Northern Province of the Portuguese State of India, probably Thane, Bombay (Mumbai) | Late 16th century 54 x 65.5 x 44 cm

Caixa-escritório ou ventó construído em madeira de teca (*Tectona grandis*) faixeada a sissó (*Dalbergia latifolia*) e ébano (*Diospyros melanoxylon*) e enriquecido com embutidos de marfim (à cor natural e tingido de verde, com decoração incisa), teca e sissó (publicado em Dias 2013, pp. 403-406). De forma paralelepipédica, este ventó apresenta uma única porta na frente que abre para a direita. A decoração exterior,

[3] Writing box

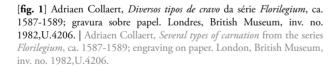
Teak, Indian ebony, East Indian rosewood, dyed and undyed ivory; gilded copper fittings | Northern Province of the Portuguese State of India, probably Thane, Bombay (Mumbai) | Late 16th century $13 \times 26 \times 34.5$ cm

A writing cabinet or *ventó* [1] made from teak (*Tectona grandis*) veneered in East Indian rosewood (*Dalbergia latifolia*) and Indian ebony (*Diospyros melanoxylon*) and inlaid in ivory (left in its natural colour and tinted in green, with further incised decoration), teak and Indian rosewood (published in Dias 2013, pp. 403-406). Rectangular in shape, this *ventó* has a single, hinged frontal door opening to the right.











[fig. 2] Johannes Wierix, *Cortesão com cravos*, 1578; gravura sobre papel. Amesterdão Rijksmuseum, inv. no. RP-P-OB-67.124. | Johannes Wierix, *A courtier with carnations*, 1578; engraving on paper. Amsterdam, Rijksmuseum, inv. no. RP-P-OB-67.124.

como um tapete, com campo ao centro e largas cercaduras, apresenta um vaso de tipo turco-iraniano cheio de cravos selvagens (*Dianthus caryophyllus*) vistos de lado (em forma de leque), com os ramos carregados de folhas multi-coloridas e pequenos pássaros, dispostos no centro de cada campo. Os cravos, originários do Próximo Oriente (nomeadamente da Turquia), podem encontrar-se hoje nos estados indianos do Maharashtra, Kerala e Tamil Nadu (veja-se Singh & Karthikeyan 2000). As flores, de cor rosa forte a escuro, são reconhecíveis pelas suas cinco pétalas, sendo característico

The exterior decoration, set like a carpet with a central panel or field and with wide borders, features a small Turco-Iranian style composition with a vase of stylised wild carnations (*Dianthus caryophyllus*) seen from the side (fan-like), with branches filled with multi-coloured leaves and small birds at the centre of each panel. Carnations, originally from the Middle East (namely Turkey), can be found in the present-day Indian states of Maharashtra, Kerala and Tamil Nadu (see Singh & Karthikeyan 2000). The strongly coloured, predominantly dark rose pink flowers are identified by their five petals with



o seu recorte pregueado e picotado, tal como surgem representadas nos campos e cercaduras deste ventó. De acordo com a tradição cristã, os cravos surgiram no momento em que Jesus carregou a Cruz. Perante o sofrimento de Jesus, Maria teria derramado lágrimas que, ao tocarem na terra desabrocharam em cravos, daí terem-se tornado símbolo do amor eterno de uma mãe e, assim, do amor devoto e também do casamento (veja-se Harvey 1978). Na retratística do Renascimento, a representação de um cravo na mão do retratado é símbolo de amor, noivado ou casamento - veja-se esta ilustração botânica de diferentes espécies de cravo publicados por Adriaen Collaert no seu Florilegium ca. 1587-1589 [fig. 1]. Nesta gravura por Johannes Wierix datada de 1578 [fig. 2], um homem vestido em traje de corte segura um pequeno ramo de cravos e, na inscricão em holandês, alusiva aos

[fig. 3] *Nāgakal*, Madrasta (Chennai), Índia, século VI; calcário esculpido. Londres, Victoria and Albert Museum, inv. no. IM.309-1913. | *Nāgakal*, Madras (Chennai), India, 6th century; carved limestone. London, Victoria and Albert Museum, inv. no. IM.309-1913.

infortúnios do amor romântico, pode ler-se: Het is miinen [i.é., mijn] wil dat jck [i.é., ik] liide, ou em tradução portuguesa - \acute{E} por minha vontade que eu sofro.

As largas cercaduras do presente ventó apresentam nāginī nos cantos, dispostas transversalmente, representadas com a cabeça e o torso de uma mulher tocando nos seios (símbolo de fertilidade), logo se transformando numa serpente dupla enrolada. Nāgiṇī é versão feminina ou companheira de Nāga, o "rei das cobras", palavra sânscrita para divindade ou tipo de entidade sobrenatural com a forma de uma grande serpente. Na cultura religiosa hindu, os nāgas, já que se trata de divindades masculinas, são considerados espíritos da natureza intimamente ligados à água, aos rios,

a typically frilled or pinked margin, just as they are depicted on the central panels and on the borders of the present ventó. According to Christian legend, carnations first appeared on Earth as Jesus carried the Cross. The Virgin Mary shed tears at Jesus's suffering and carnations sprang up from where her tears fell, thus the pink carnation became the symbol of a mother's undying love and, by extension, of devoted love and marriage (on the carnation, see Harvey 1978). In Renaissance portraiture, the depiction of a carnation in the sitter's hand is symbolic of love, betrothal, and marriage - see this botanical illustration of different kinds of carnation from Adriaen Collaert's Florilegium ca. 1587-1589 [fig. 1]. In this engraving by Joahannes Wierix dated 1578 [fig. 2], a man dressed in courtly attire holds a small bouquet of carnations with an inscription in Dutch alluding to the

misfortunes of romantic love which reads: *Het is miinen* [i.e., *mijn*] *wil dat jck* [i.e., *ik*] *liide*, or in English translation - *It is my will that I suffer*.

The wide borders of the present *ventó* have *nāgiṇī* on the corners placed transversely, depicted with the head and torso of a woman touching her breasts (symbolic of fertility), and her lower body as a double coiled serpent. *Nāgiṇī* are the female version of the *Nāga*, the Sanskrit word for a deity or class of entity, taking the form of a very large snake. In Hindu religious culture, *nāgas* are considered nature spirits closely associated with water, rivers, lakes and seas, protectors of springs, wells and rivers, propitiators of rain, and thus fertility. They are object of great reverence even in modern times





lagos e mares, sendo protectores de nascentes, poços e rios, propiciando a chuva e, assim, a fertilidade. São ainda hoje objecto de grande reverência cultual especialmente no sul da Índia e, em particular, cultuados por mulheres enquanto divindades femininas, trazendo fertilidade e prosperidade às suas devotas (sobre nāgas e nāgiņī, veja-se Oldham 1901; e Allocco 2013). Esta estela votiva do século VI ou nāgakal, representa uma nāginī coroada segurando uma flor, e foi encontrada num santuário no meio da selva junto a uma aldeia deserta em Madrasta (Chennai), no Tamil Nadu [fig. 3], sendo um dos primeiros exemplos desta iconografia. A partir da cauda enrolada de cada uma destas nāgiņī desenvolve-se um enrolamento vegetalista contínuo com cravos, grandes flores representadas como que vistas de cima, com as suas cinco pétalas de recorte pregueado e picotado claramente visíveis. Flores de maior dimensão e mais estilizadas surgem ao centro de cada um dos quatro lados das cercaduras. Finos emolduramentos entre o campo central e a cercadura larga, e também junto às arestas, são semeados de rosetas de seis pétalas alternando entre marfim à cor natural e teca. Quando aberto, este ventó revela cinco gavetas interiores de diferentes dimensões: duas gavetas superiores que correm a toda a largura, ocupam a sua metade superior; e três gavetas dispostas logo abaixo, uma quadrada e maior à esquerda (com sua chave e fechadura próprias) apresenta o dobro da altura das restantes duas à direita. A vibrante decoração da frente das gavetas assemelha-se em tudo à das cercaduras exteriores, com largos enrolamentos vegetalistas de cravos e folhas serreadas de muitas cores. O lado interior da porta, com apenas uma cercadura estreita junto às arestas com rosetas de seis pétalas, apresenta uma grande composição, com um vaso de flores ou albarrada em tudo semelhante, cheio de cravos, grandes flores estilizadas e pássaros, com os embutidos em marfim à cor natural com decoração incisa depois avivada com pigmento vermelho e preto. Dada a decoração, com os cravos enquanto símbolo de união devota e fiel e as nāgiņī como símbolo, tanto de protecção (dado este tipo de peças ser utilizado para conter objectos de valor) como de fertilidade, é possível inferir que este precioso e delicado ventó serviria como guarda-jóias de uma mulher nobre ou patrícia.

O estilo deste ventó (e também de todo o presente conjunto), combina elementos decorativos tanto de tradição hindu como cristã e europeia. Mais do que revelar qualquer influência mogol - dado o carácter mais naturalista da representação floral que é, esse sim, típico da arte mogol dos

and especially in South India where they are still worshiped as female deities particularly by women devotees, bringing them fertility and prosperity (on the nāgas and nāginī, see Oldham 1901; and Allocco 2013). This 6th-century votive tablet or nāgakal depicting a crowned nāgiņī holding a blossom was found at a jungle shrine in a deserted village in Madras (Chennai), Tamil Nadu [fig. 3] and is an early example of the iconography used for the present writing cabinet. From the coiled tail of each *nāginī* a continuous spray of carnations unfolds - the large flowers depicted almost from above, with their five frilled petals clearly shown. Larger, and more stylised flowers are set at the centre of each of the four sides of the borders. Narrow borders, between the central field and the wide border, and also near the edges, are set with six-petaled rosettes alternating between ivory (white) and teak (light brown). When open, this ventó reveals five interior drawers of different sizes: two top drawers running along the total width occupy the top half of the interior space; beneath there are three drawers, a square, larger one on the left (with its lock and key), which is twice the height of the two others to the right. The decoration of the front of the drawers closely follows that of the borders, with vibrant sprays of carnations with multi-coloured leaves. The interior side of the door, with only a narrow border near the edges with six-petaled rosettes, feature a large composition with a vase similarly filled with carnations, large stylised flowers and birds, with the white ivory inlay further decorated with incised lines filled with red and black pigment. Considering the overall decoration, with the carnations deployed as symbol of devoted and faithful marriage and the *nāginī* as symbol of both protection (thus used to safeguard valuables kept in this type of locked cabinet) and specially of fertility, it is possible to infer that this precious, delicate ventó is a jewel cabinet intended for a European nobleman or patrician woman.

The style of the present cabinet (and by extension of all the present matching set), combines decorative elements from both the Hindu and the European Christian traditions. More than revealing any Mughal influence - given the more naturalistic rendition of flowers which are typical of early 17th-century Mughal art (see Skelton 1972; Rich 1987; Verma 1999; Markel 1999; Michell 2007, pp. 162-235; and cat. no. 16) -, this example recalls some Iranian (Turkic) types of floral composition and reveals the as yet unexplored artistic relationships between the courtly arts of the Deccan and those of the Ottoman Empire (see Haidar & Sardar 2015, pp.

inícios do século XVII (veja-se Skelton 1972; Rich 1987; Verma 1999; Markel 1999; Michell 2007, pp. 162-235; e cat. no. 16) -, este exemplar é sim reminiscente de alguns tipos de decoração floral iraniana (turcomana) e coloca em evidência as relações artísticas ainda inexploradas entre as artes de corte do Decão e as do Império Otomano (veja-se Haidar & Sardar 2015, pp. 18-19). Com efeito, o mesmo tipo de cravos estilizados podem ser encontrados não apenas nos luxuosos brocados de seda de meados de Quinhentos produzidos em Bursa e Istambul, Turquia (veja-se Çizakça 1980; e Denny & Krody 2012), mas em especial em azulejos e faiança de Iznik do mesmo período, com flores pintadas em cores vibrantes como o vermelho, azul, azul-turguesa e verde-esmeralda (veja-se Atasoy & Raby 1989). Um bom exemplo é este prato de Iznik com cravos e túlipas [fig. 4], de ca. 1570. Os cravos, ou karanfil em turco, flor da Primavera e símbolo de poder e renovação da vida, raramente vistos antes nas artes decorativas turcas de mais marcada influência iraniana, parecem ter sido entre as flores favoritas e mais representadas no novo estilo otomano pós-timúrida, junto com túlipas (lâle) e jacintos (sümbül). Este é considerado o estilo otomano clássico, que surgiu na primeira metade do século XVI em Istambul nos ateliers régios durante o reinado de Suleimão I, o Magnífico (r. 1520-1566), e que aqui podemos ver vestindo um kaftan de seda segundo o novo estilo [fig. 5] - veja-se Denny 1983; e Necipoğlu 1990, pp. 148-154. Este novo estilo otomano, conhecido como estilo saz (a partir de sāz galami ou cálamo, assim chamado pela alternância de espessuras, de cheios e finos que possibilita o uso do cálamo), desenvolveu-se em Istambul através da influência de artistas turcomanos de Tabriz e Herat, no actual Irão. Ao contrário do estilo anterior, dito pós-timúrida, mais rígido e complexo na sua gramática ornamental, este novo estilo decorativo caracteriza-se pelo uso de motivos florais de grande escala e cores vivas, facilmente adaptáveis, não apenas à cerâmica de uso na arquitectura, mas também aos têxteis (veja-se Necipoğlu 1990, p. 155; e Denny 1983). Com efeito, as grandes flores estilizadas e circulares e que são características desta produção da Província do Norte do Estado Português da Índia como veremos [veja-se 3] correspondem perfeitamente às rosetas de estilo saz que, por sua vez, são típicas do novo estilo otomano. Dois excelentes exemplos, e que servem como prova visual desta dependência quanto à nova gramática decorativa otomana, são estes dois azulejos produzidos em Iznik no século XVI, um [fig. **6**] que apresenta rosetas e cravos em forma de leque em tudo

18-19). In fact, the same type of stylised carnations may be found not only in mid-16th century luxurious silk brocaded fabrics produced in Bursa and Istanbul, Turkey (see Cizakça 1980; and Denny & Krody 2012), but chiefly in Iznik tiles and pottery (fritware) of the same period typically painted in underglaze colours, with flowers in red, blue, turquoise and emerald-green (see Atasoy & Raby 1989). One such examples is this Iznik plate with carnations and tulips [fig. 4], from ca. 1570. Carnations - karanfil in Turkish the flower of Spring and symbol of power and renewal of life -, rarely seen in earlier Iranian-influenced Turkish decoration, appears to have been among the favourite flowers depicted in the new post-Timurid Ottoman style alongside tulips (lâle) and hyacinths (sümbül). Held to be the classical Ottoman style, it emerged first in Istanbul in the royal workshops during the first half of the 16th century, at the time of sultan Süleyman I, the Magnificent (r. 1520-1566), here depicted wearing a silk kaftan in the new style [fig. 5] - see Denny 1983; and Necipoğlu 1990, pp. 148-154. This new Ottoman saz-style (after sāz galami or reed pen, which results in bold outlines and soft hatching), developed in Istanbul through the influence of Turkomen artists from Tabriz and Herat (Iran). Contrary to the more rigid and intricate post-Timurid style, it is characterised by vividly coloured, boldly enlarged floral motifs and was not only well suited to architecture ceramics but also to textiles (see Necipoğlu 1990, p. 155; and Denny 1983). In fact, the larger, round stylised flowers, which are characteristic of this type of furniture produced in the Northern Province of the Portuguese State of India [see 3] match perfectly the sazstyle rosettes, which in turn are typical of the new Ottoman style. Two excellent examples which serve as visual evidence for this Ottoman connection in design are these two tiles made in 16th-century Iznik, one [fig. 6] depicting matching large rosettes and fan-shaped carnations similar to the present ventó, and the other [fig. 7] featuring saz-style rosettes matching our large star-like rosettes.

Regarding the shape, type and style of the gilded copper fittings on the present *ventó*, it is clear that they are modelled after East-Asian prototypes, namely Japanese. The corner braces (*fuchi-kanagu* in Japanese) protecting the angles of the box, the fiddlehead fern-shaped (*warabi-te*) loose-ring top handle, hinges (*chōtsugai*), and the large lock plate (*aimei-ta*), all feature minutely chased decoration of animals and flowers set against a punched "fish roe" (*nanako*) background pattern known as *nanakoji*. These are not unlike the typical





[fig. 4] Prato, Iznik, Turquia, ca. 1570-1600; faiança decorada sob o vidrado. Londres, British Museum, inv. no. 1878,1230.497. | Dish, Iznik, Turkey, ca. 1570-1600; fritware with underglaze decoration. London, British Museum, inv. no. 1878,1230.497

[fig. 5] Matteo Pagani, *Sulimano imperator de Turchi*, ca. 1540-1550; xilogravura sobre papel. Londres, British Museum, inv. no. 1878,0713.4164. | Matteo Pagani, *Sulimano imperator de Turchi*, ca. 1540-1550; woodprint on paper. London, British Museum, inv. no. 1878,0713.4164.

[fig. 6] Azulejo, Iznik, Turquia, século XVI; faiança decorada sob o vidrado. Londres, British Museum, inv. no. G.85. | Tile, Iznik, Turkey, 16th century; fritware with underglaze decoration. London, British Museum, inv. no. G.85.

[fig. 7] Azulejo, Iznik, Turquia, ca. 1550-1600; faiança decorada sob o vidrado. Amesterdão, Rijksmuseum, inv. no. BK-NM-11789. | Tile, Iznik, Turkey, ca. 1550-1600; fritware with underglaze decoration. Amsterdam, Rijksmuseum, inv. no. BK-NM-11789.







semelhantes aos do nosso ventó, e outro [fig. 7] pintado com rosetas de estilo *saz* às quais correspondem fielmente as nossas grandes rosetas em forma de estrela.

Quanto ao formato, tipo e estilo das ferragens de cobre dourado do nosso ventó, seguem fielmente protótipos extremo-orientais, concretamente japoneses. As cantoneiras (fuchi-kanagu) que protegem os seus vértices, a asa basculante no topo (warabi-te), as dobradiças (chōtsugai), e o grande espelho da fechadura (aimeita), apresentam delicada decoração cinzelada com animais e flores sobre fundo puncionado, dito de "ovas de peixe" ou nanako, um padrão conhecido no Japão por nanakoji. Na verdade, correspondem de forma precisa às ferragens típicas japonesas (kazarikanagu) e que se podem encontrar em muitos objectos Namban [veja-se cat. no. 33-34], peças de mobiliário produzidas para o mercado português durante os finais do período Azuchi-Momoyama (1573-1615) - sobre o mobiliário Namban, veja-se Pinto 1990; Canepa 2008; Curvelo 2010; e Curvelo 2013. Ao contrário da maioria das tipologias de mobiliário produzido na Ásia para o mercado europeu, invariavelmente seguindo protótipos levados pelos Portugueses logo a partir dos inícios do século XVI, esta tipologia segue uma forma já usada na Ásia, nomeadamente no Japão. Estas raras peças de mobiliário tornaram-se conhecidas em português como ventó, de bentó, uma palavra de origem japonesa (veja-se Pinto 1990, p. 88, n. 39; e também Dalgado 1919-1921, p. 118, para uma possível origem malaia, a partir de bentoq). No entanto, o termo japonês bentō 弁当, que transitou para o português, e de acordo com a definição do primeiro dicionário japonês-português, o 日葡辞書 Nippo jisho, publicado com o título Vocabulario da lingoa de Iapam em 1603, foi, na verdade, e ainda é hoje utilizado para identificar uma caixa para almoço: Hũa caixa como escritorio, que tem dentro gauetas em que se leuão dentro cousas de comer (Rodrigues 1603, fl. 21v). Na verdade, o modelo original japonês para o ventó é conhecido por kakesuzuri-bako 掛け硯箱, literalmente "caixa-escritório portátil", que, quando apresenta porta frontal e ferragens como as de um cofre-forte tornando-o inexpugnável a estranhos, é chamado dansu 船箪笥, literalmente "arca de navio com gavetas": uma caixa para selos (documentos, instrumentos de escrita e tinta em pedra) e valores (moedas, dinheiro) com uma única porta frontal articulada por dobradiças, normalmente revestida por ferragens complexas, e apresentando no interior várias gavetas ou compartimentos com pequenas portas frontais, tal como o presente ventó. EsJapanese fittings (kazarikanagu) present on many Namban [see cat. no. 33-34] pieces of furniture made during the late Azuchi-Momoyama period (1573-1615) for the Portuguese market (on Namban furniture, see Pinto 1990; Canepa 2008; Curvelo 2010; and Curvelo 2013). Contrary to the majority of furniture styles produced in Asia for the European market, predominantly modelled after prototypes brought by the Portuguese from the early 16th century onwards, this typology follows a shape in use in Asia, namely in Japan. These rare pieces of furniture became known in Portuguese as ventó, from bentó, a word derived from the Japanese (see Pinto 1990, p. 88, n. 39; and Dalgado 1919-1921, p. 118, for a Malay origin, from bentoq). Nonetheless, the Japanese 弁当 bentō, from which the term passed to the Portuguese, according to the definition in the first Japanese-Portuguese dictionary or 日葡辞書 Nippo jisho published as Vocabulario da lingoa de *Iapam* in 1603, was actually, and is still today, a lunch box: A box similar to a writing cabinet which has drawers on the inside and in which food is carried (Rodrigues 1603, f. 21v). In reality, the original Japanese model for the ventó is known as kakesuzuri-bako 掛け硯箱, literally a "portable writing box" which, when featuring a frontal side-door with coffer-type fittings making it secure like a strongbox, is named funa-dansu 船箪 笥, or "sea-chest": a seals (documents, writing implements, inkstones) and money chest with a single hinged door frequently covered by complex iron fittings with multiple interior drawers or door-covered compartments, such as the present ventó. These funa-dansu - strongboxes used on board small merchant vessels licensed to transport rice along the coasts of Japan making the Kitamae route, or kitamaebune - were used to ensure the safety of valuables and money resulting from sales, but also all the ship's documents, which could be presented to the authorities when needed (on these Japanese typologies, see Heiken & Heiken 1981; and Jackson & Owen 2002). A fine example of a kakesuzuri-bako is this lacquered portable writing cabinet [fig. 8] made for the Tokugawa family in the late 17th century.

Adding to the rarity of the model (*ventô*), the decoration of this precious cabinet is unusual and unlike the designs used on pieces of furniture commonly regarded as having been produced in Gujarat and Sindh, in Mughal India [see **cat. no. 16**] from the early 17th century onwards, something which will be disputed here. In fact, it belongs to a small number or pieces of furniture made under Portuguese commission from the second half of the 16th century, probably in the village of



[fig. 8] Ventó, Japáo, século XVII (finais); madeira lacada decorada a ouro e prata. Nova Iorque, Metropolitan Museum of Art, acc. no. 81.1.133a-h. | Writing cabinet, Japan, late 17th century; lacquered wood decorated with gold and silver. New York, Metropolitan Museum of Art, acc. no. 81.1.133a-h.

tes *funa-dansu*, ou cofres-fortes usados a bordo de pequenos navios mercantes que faziam o transporte de arroz ao longo das costas do Japão seguindo a rota de Kitamane ou *kitamaebune*, foram usados como forma de garantir a segurança dos objectos de valor e dinheiro que resultavam das vendas, mas também de todos os documentos oficiais do navio que poderiam ser apresentados às autoridades quando necessário (sobre estas tipologias japonesas, veja-se Heiken & Heiken 1981; e Jackson & Owen, 2002). Um bom exemplo de uma *kakesuzuri-bako* é este ventó lacado [**fig. 8**] produzido para a família Tokugawa nos finais do século XVII.

À raridade do modelo, soma-se a sua inusual decoração, em tudo diferente da que é normalmente atribuída às produções do Guzarate e do Sinde, na Índia mogol [veja-se cat. no. 16], produção que, de resto, teve a sua génese apenas nos inícios do século XVII. Na verdade, este ventó pertence a um pequeno grupo de peças de mobiliário feitas sob encomenda portuguesa a partir da segunda metade do século XVI, provavelmente na aldeia de Taná ou Thane (na actual Bombaim, Mumbai). Parte da Província do Norte do Estado Português da Índia (sob a jurisdição da cidade vizinha de Baçaim, Vasai) desde 1534, localizada a norte de Goa e na fronteira do Sultanato de Ahmadnagar no Decão, Taná tornar-se-ia famosa pela sua produção de móveis de luxo, como se verá. Este tipo de mobiliário difere em muitos aspectos de outros exemplares fabricados seguramente no Gu-

Taná or Thane (in present-day Bombay, Mumbai). Having been part of the Northern Province of the Portuguese State of India (under the jurisdiction of the neighbouring city of Baçaim or Bassein, Vasai) since 1534, located north of Goa and on the border of the Ahmadnagar Sultanate in the Deccan, Thane would become known for its production of luxurious furniture as will be fully demonstrated below. This type of furniture differs in many respects from examples made for European export in 17th-century Mughal-ruled Gujarat, characterised by an abundance of mother-of-pearl (set in mosaic on a wooden core, or inlay on black "lac"), tortoiseshell veneer and ivory inlay as witnessed in first-hand by François de Pyrard in Surat, and also from Portuguese-ruled Goa. The Goan production, which started no earlier than the 17th century, probably stems in terms of typologies and decoration (geometric patterns, Hindu elements and openwork gilded copper fittings) from these earlier pieces of furniture produced in Thane during the 16th century. In reality, of the several coastal cities where the Portuguese settled in the 16th century and which formed part of the Northern Province, some had already an established tradition of producing luxury goods for export, namely textiles. Moreover, the first documentary sources on Portuguese commissioned Indian marquetry furniture refer explicitly to Thane as their place of manufacture (on the Portuguese-ruled Taná, see Mendiratta 2014). Listed with the objects boarded in 1559 in Goa by Manuel Leitão (treasurer of the Portuguese State in India) on the carrack Garça,

zarate durante o século XVII, então já sob domínio efectivo mogol, e que é caracterizado pelo uso abundante de madrepérola (quer seja aplicada em mosaico sobre madeira, ou embutido em "massa negra"), tartaruga e embutidos de marfim, tal como testemunhado em primeira mão por François de Pyrard em Surate, bem como de outros produzidos em Goa. A produção goesa, que não se terá iniciado antes do século XVII, deriva muito provavelmente, em termos de tipologia e decoração (padrões geométricos, elementos hindus e ferragens recortadas e vazadas de cobre dourado), destas peças de mobiliário produzidas em Taná ainda durante o século XVI. Com efeito, das diversas praças costeiras ocupadas pelos portugueses ao longo do século XVI e que constituíram a Província do Norte, algumas podiam reclamar já uma tradição de fabrico de objectos de luxo, nomeadamente têxteis, referindo-se algumas das primeiras notícias documentais a mobiliário marchetado produzido na Índia para o mercado português precisamente à vila e territórios vizinhos de Taná (sobre a Taná portuguesa, veja-se Mendiratta 2014). Assim, ia arrolado na listagem de peças embarcadas em 1559 na nau Garça por Manuel Leitão, tesoureiro do Estado Português da Índia, em Goa, huum espritorio nouo grande de pee [i.é., com trempe] marchetado feyto em Tanaa que leua dentro nos escaninos, entre muitas coisas, algumas volumosas a indicar a presença de trempe fechada com gavetas e sua grande dimensão, huum espritoriozinho de tartaruga, huma cayxinha da China e humm crucifixo de marfim do Ceilão com sua cayxa de pão [i.é., de madeira], entre cartas, documentos e livros que também aí iam guardados (Pinto 2008, pp. 244-245; Crespo 2014, pp. 71-72; e Crespo 2015, pp. 71-72). Curiosamente, neste contador, para além de beatilhas (panos muito finos de seda ou algodão) "de Balagate", isto é, do interior do Decão, da região de Balaghat (no actual estado do Madhya Pradesh) e "de Bengala", na costa oriental indiana, iam também têxteis produzidos em Taná: tres fotas de seda de Tanaa de cores, ou seja, e como nos diz Bluteau, Véo fio, tecido as listras, & com cadilhos. Poem-se ao redor da cabeça a modo de turbante dos Turcos (Bluteau 1713, Vol. 4, p. 190); palavra com origem no árabe fūtah ou "avental", que também poderia ser usado à volta da cintura (Dalgado 1919, Vol. 1, pp. 404-405). Para além destas fotas, embora guardadas numa das grandes caixas ou arcas de embarcar, iam huuns paramentos de cama de seda de Tanaa e ouro que tem sete peças amarelas e azues, e outros paramentos de seda branca listrada e outras sete peças (Pinto 2008, p. 239). Mas para além do grande contador, ia também embarcada uma outra peça de

there was one large and new cabinet-on-stand with marquetry made in Thane that encloses on the inside of its drawers, among many other objects, some quite large, showing that the lower section was closed and had large drawers: a small tortoiseshell writing cabinet; a Chinese small box, and an ivory crucifix from Ceylon with its wooden box, stored amongst letters, documents and books (Pinto 2008, pp. 244-245; Crespo 2014, pp. 71-72; and Crespo 2015, pp. 71-72). Stored in this large cabinet alongside very fine muslins (called beatilhas) of cotton or silk "from Balaghat" (in the Deccani state of Madhya Pradesh) and "from Bengal" on the East coast of India, there were also textiles produced in Thane: three multicoloured silk sashes from Thane or fota which, according to Bluteau was a Fine striped veil with its trimmings. It is used around the head as a Turkish turban (Bluteau 1713, p. 190), from the Arabic fūṭah or sash, which could also be used around the waist (Dalgado 1919-1921, Vol. 1, pp. 404-405). Not unlike these sashes, stored in one of the large shipping chests, there were a set of bed hangings of brocaded silk from Thane which has seven pieces in yellow and blue, and another set of bed hangings of striped white silk with other seven pieces (Pinto 2008, p. 239). In addition to the large cabinet-on-stand, one other piece of furniture made in Thane was also loaded: a "sleeping chair" [i.e., a daybed] [painted] in white from Thane, bagged with two three-legged trestles with their rattan canes, one [painted] red and green and the other [painted] blue and yellow (Pinto 2008, p. 246).

In fact, in the early 17th century, Thane was known not only for its fine silk production, namely precious velvet (see Campbell 1882, pp. 466-467), but also for the local manufacture of luxury furniture and for the trade in precious European house furnishings: Of articles of Furniture and hardware, desks and blackwood tables inlay with ivory were made in Thána, and arras hangings [i.e., sets of tapestry], large looking-glasses, figures in brass and stone, cabinets, pictures, fine basins and ewers, drinking and perspective glasses, swords with inlaid hilts, saddles, fowling pieces [i.e., shotguns for shooting wildfowl], toys, and knives were brought from Europe (Campbell 1882, p. 468). Writing in 1635, António Bocarro (1594-1642), the official chronicler and guarda-mor of the Torre do Tombo in Goa (the Goan archives of the Portuguese State of India) offers us a precious testimony on the production of luxury textiles and furniture in the village, stating that in Thane there were: many looms for making pieces of clothing which are called cortes de gibão [i.e., a piece of cloth with the length required to cut a doublet], trimmings and "painted" mobiliário feita em Taná: huma cadeyra de dormir branca de Tanaa emgumada [i.é., metida dentro de um saco, ensacada] com duas tripeças com suas rotas [do malaio rótan, i.é., feito com canas de junco da Índia, Calamus rotang ou provavelmente com bambu] huma vermelha e verde e outra azul e amarela (Pinto 2008, p. 246).

Com efeito, no início do século XVII, Taná era conhecida não apenas pela sua produção de seda fina, em concreto de veludo (veja-se Campbell 1882, pp. 466-467), mas também pelo fabrico local de mobiliário de luxo e pelo comércio de equipamento doméstico europeu: De mobiliário e equipamento, secretárias e mesas de ébano são feitas em Taná com embutidos de marfim, enquanto panos de armar e tapeçarias, grandes espelhos, figuras em latão e pedra, contadores, pinturas, bacias e gomis, vidros de beber e de perspectiva, espadas com punhos marchetados, selas, espingardas, brinquedos e facas são trazidos da Europa (Campbell 1882, p. 468). Escrevendo em 1635, António Bocarro (1594-1642), o cronista oficial e guarda-mor da Torre do Tombo de Goa oferece-nos um testemunho precioso sobre a produção de têxteis de luxo e mobiliário na aldeia de Taná, afirmando que aí havia: muitos teares de roupa que chamam cortes de gibões, gurnigões e tafeiras de linho e de seda, tudo muito perfeito, e assim também excelentes escritórios, contadores e bofetes, com marchetes de pau preto [i.é., ébano] e marfim, muito mais duráveis que de nenhuma parte deste Estado (Bocarro 1992, p. 115). Tal produção de mobiliário, e a grande diversidade de tipologias - ao contrário de Surate, Cambaia e Sinde conhecida apenas pela produção de contadores, caixas-escritório e pequenas caixas - não surpreende, considerando a riqueza em madeiras nobres das florestas em torno de Taná e a presença de clientela portuguesa que por lá vivia e que encomendava as suas peças directamente. Com efeito, todas as diversas madeiras utilizadas no fabrico das peças de mobiliário aqui em análise (teca, sissó, ébano e bambu) eram ainda abundantes em Taná no final do século XIX, tal como se pode verificar pelo exaustivo Gazeteer of the Bombay Presidency: Teca, usada para a estrutura do mobiliário - Ság, Tectona grandis, embora nunca encontrada de grande dimensão, excepto em alguns lugares remotos, cresce por todo o distrito em grande abundância; Sissó, usada para o faixeado e para a decoração embutida - Shisav, Dalbergia latifolia, é uma árvore cuja madeira é muito útil para a construção, mas raramente apresenta grandes dimensões; Ébano, utilizada também para o faixeado e decoração embutida - Thembhturni,

linnens and silks [tafeiras, i.e., tafacira or tafecira from the Arabic tafsilah, an Indian "painted" cloth, known as chintz], all perfectly done, and also excellent writing cabinets, cabinets and dressing tables [bofetes] with marquetry in blackwood [pau preto, i.e., ebony] and ivory, much more resistent than any [similar pieces of furniture produced in] other places of this State [of India] (Bocarro 1992, p. 115). Such furniture production, and the large scope of the types manufactured - unlike Surat, Cambay and Sindh known only for the production of cabinets, writing cabinets and small boxes -, is hardly surprising considering the wealth in fine woods from the forests around Thane and the actual presence of Portuguese clientele that lived there and which commissioned their pieces directly. In fact, all the precious types of wood used for the manufacture of the pieces of furniture discussed here (teak, rosewood, ebony and bamboo) were still abundant in late nineteenth-century Thane according to the Gazetteer of the Bombay Presidency: Teak, used for the carcase of the pieces of furniture - ság, Tectona grandis, though never found large except in some remote places, grows throught the district in great abundance.; East Indian rosewood or Bombay blackwood, used for veneer and inlay decoration - Shisav, Dalbergia latifolia, is a useful timber tree but seldom grows to any great size.; Indian ebony, used also for veneer and inlay decoration - Thembhturni, Diospyros melanoxylon, is everywhere common.; Bamboo, used for pinning and construction of the furniture -Tokar, Bambusa, is of two kinds, the common unarmed bamboo, vulgaris, and the male armed bamboo, stricta; the second variety is not hollow, and therefore known by the name of bhari tokar.; and Anjilli wood - Phanas, Artocarpus integrifolia, the wellknown jack tree [...] its wood is excellent (Campbell 1882, pp. 26-27). Prized wood from Thane was so abundant that by the 17th century: great quantities of the finest teak were sent to Goa, Gujarat, Sindh, and occasionally to the Persian Gulf and the Red Sea [i.e., into the Ottoman Empire] (Campbell 1882, p. 466).

Just before the settlement of the Portuguese in 1534, the once powerful city of Thane had lost much of its political and commercial importance to other ports such as Chaul in the south and mainly Surat up north in Gujarat (on Surat, see Subrahmanyam 2000). Nonetheless, this port city, which acted as a gateway to the Indian hinterland, was known for the export of fine Deccan-made muslins; [...] the import of the rich silks of Venice, the brocades and cloth of gold of Persia, and the satins of China; and the import of woollen cloth, camlets, mirrors, arms, gold and silver ornaments, and other articles from Venice.

Diospyros melanoxylon, está por toda parte, é comum; Bambu, usado no fabrico de pinos de fixação e para a construção do mobiliário - Tokar, Bambusa, é de dois tipos, o bambu-listrado ou vulgaris, e o bambu do sexo masculino, stricta; a segunda variedade não é oca e, portanto, é conhecida como bhari tokar; e Angelim - Phanas, Artocarpus integrifolia, a bem conhecida jaca [...] a sua madeira é excelente (Campbell 1882, pp. 26-27). De resto, estas tão apreciadas e dispendiosas madeiras de Taná eram tão abundantes que, no século XVII, grandes quantidades da melhor teca eram enviadas para Goa, Guzarate e Sinde e, ocasionalmente, até para o Golfo Pérsico e o Mar Vermelho [i.e., o Império Otomano] (Campbell 1882, p. 466).

Pouco antes da fixação portuguesa em 1534, a outrora poderosa cidade de Taná havia perdido muito da sua importância política e comercial para outros portos, como Chaul no sul e principalmente Surate no norte, no Guzarate (sobre Surate, veja-se Subrahmanyam 2000). No entanto, esta cidade portuária, que funcionou como porta de entrada privilegiada para o interior da Índia, era conhecida pela exportação de finas musselinas produzidas no Decão; [...] pela importação de sedas ricas de Veneza, brocados e tecidos de ouro da Pérsia, e cetins da China; pela importação de tecidos de lã, chamelotes, espelhos, armas, ornamentos de ouro e prata, e outras mercadorias de Veneza. [...] artigos de vestuário, tecidos de algodão feitos em Taná e musselinas bordadas a ouro e prata e finas gazes de seda de Burhanpur e de outras cidades do Decão que eram por sua vez enviados para a Pérsia, Arábia, África e China [...]; veludo tecido em Taná e sedas eram trazidas do Decão, China, Pérsia e da Europa (Campbell 1882, pp. 444-445). No seu roteiro, escrito durante a viagem de 1538-1539 entre Goa e Diu, João de Castro faz um relato detalhado da cidade de Taná: Thana no tempo passado teve ho imperio [i.é., imperium, domínio] de muitas terras, e huma gram parte do Guzarate lhe era sugeita e vevia debaxo de suas leis. Esta cidade estaa edeficada na borda do rio que corre per entre a Ilha de Salsete e a terra firme, e vai dar a Baçaim, e per derredor dela se faz hum campo muito plano. [...] Dentro desta cidade avia sessenta mesquitas muito nobres, e sessenta tanques [...]. Esta cidade tinha trato com todo ho Oriente conhecido, e dentro de seos arrabaldes avia novecentos teares, nos quais somente se lavrava ouro, e de roupa branca mil e duzentos; mas como quer que debaxo do ceo nam ha cousa duravel e firme, de quinze annos pera qua [i.é., 1523-1524] foi destroida e queimada tres vezes, as duas dos Portuguezes e huma de Guzarates [...] (Castro 1843, pp. 71-72).

[...] Of articles of Dress, cotton cloth made in Thána, and gold and silver embroidered muslins and fine gauzes from Burhámpur and other Deccan cities were sent to Persia, Arabia, Africa, and China [...]; velvet was made in Thána, and silks were brought from the Deccan, China, Persia and Europe (Campbell 1882, pp. 444-445). In his rutter or roteiro - a handbook of written sailing directions - written on his voyage of 1538-1539 between Goa and Diu, João de Castro's records a detailed account of the city of Thane: In the past, Thane had dominion over many lands and much of the Gujarat was subject to the city and lived under its law. This city is built on the river bank which runs through the island of Salsete and the mainland, and opens into Bassein, and around it there is a very flat field. [...] Within the city there were sixty very noble mosques and sixty [Hindu] water tanks [...]. The city had commercial ties with every known [port city in the] East, and within its outskirts had nine hundred looms solely devoted to gold thread [i.e., brocaded silks], and of white cloth [it had] twelve hundred [looms]; but since under the heavens nothing is durable nor firm, these past fifteen years it has been destroyed and burned three times, twice by the Portuguese [i.e., in 1531 and 1533] and one by the Gujarati [...] (Castro 1843, pp. 71-72).

Such broad commercial relations provide us with a better understanding of the presence of clearly Ottoman influences on the design of the present three pieces of furniture. These influences are two-fold, since they would have been exerted directly or indirectly. Firstly, through direct access to Ottoman objects and designs (ceramics, textiles and metalware) and even be made locally by Turkish artists or local artisans with Turkish artistic background or education. And secondly, through contact with objects, that while not Ottoman in origin, are influenced by its particular aesthetics. Direct influence may be seen in the adoption of the Ottoman style by local Deccani artists. One fine example of the latter is this early 17th-century fantastical illumination [fig. 9] depicting a vase of plenty (symbolising good fortune and fertility) from a manuscript probably commissioned by Ibrahim Adil Shah II (r. 1580-1627), sultan of Bijapur, which follows clearly the mid-16th century Ottoman saz-style as discussed above and is a clear testimony to the Turkish influence on Deccani art of the period (see also Haidar & Sardar 2015, pp. 136-137, cat. no. 57). Direct influence - apart from a strong military presence (with Turkish gunners settled in the Deccan, in Bijapur and Goa) which characterises the Ottoman interaction with the Islamic courts of the Deccan dur-

Relações comerciais desta amplitude ajudam-nos a melhor compreender as influências claramente otomanas na decoração destas nossas três peças de mobiliário. Influências a dois tempos ou por duas vias, uma vez que poderiam ter sido exercidas directa ou indirectamente. Em primeiro lugar, através do acesso directo a objectos otomanos e sua ornamentação (cerâmica, têxteis e metais preciosos) e até mesmo exercida localmente por artistas turcos ou artesãos locais possuidores de treino nessa tradição artística. E, em segundo lugar, através do contacto com objectos que, embora não otomanos quanto à sua origem, eram influenciados pela sua estética particular. Influência directa pode ser detectada na adopção do estilo otomano por artistas locais do Decão. Um bom exemplo é esta iluminura "fantástica" dos inícios do século XVII [fig. 9] que representa um vaso da Abundância (simbolizando boa sorte e fertilidade), parte de um manuscrito que terá sido provavelmente encomendado por Ibrahim Adil Shah II (r. 1580-1627), sultão de Bijapur e que segue claramente o estilo saz tal como codificado em meados do século XVI, constituindo-se como um claro testemunho da influência turca na arte coeva do Decão (veja-se Haidar & Sardar 2015, pp. 136-137, cat. no. 57). Influência directa - para além de uma presença militar forte (com a permanência de artilheiros turcos no Decão, em Bijapur e em Goa) que caracteriza a interacção otomana com as cortes islâmicas do Decão durante o século XVI e, em particular, a aliança com a dinastia que então regia o ainda Sultanato do Guzarate, bem como as tentativas de eliminar a ameaça portuguesa na costa ocidental indiana (veja-se Albuquerque 1978; Bacqué-Grammont 1987; Özbaran 1994; Aracı 2009; Özbaran 2001; e Özbaran 2009) - que poderá também estar relacionada com a circulação de mercadorias turcas em Taná, tal como documentado nas fontes acima referidas. Trata-se de artigos de luxo, que poderiam incluir tecidos como esta cobertura de almofada otomana datável de finais do século XVI em veludo de seda brocado [fig. 10], no típico estilo saz de largas folhas serrilhadas, tulipas e cravos, seguindo o padrão de romã de grande escala característico das sedas figuradas italianas do mesmo período. Influências indirectas são igualmente uma possibilidade, tendo em conta o grande apreço que os motivos decorativos otomanos tinham na Europa no limiar do Renascimento. Também os têxteis europeus coevos foram fortemente influenciados pela gramática ornamental otomana, não apenas sedas italianas, na sua maioria complexos veludos produzidos por mestres tecelões altamente qualificados, mas também bordados de produção

ing the 16th century, and in particular the alliance with the Muzaffarid rulers of the Gujarat Sultanate, and the attempts to eliminate the Portuguese threat in Western India (see Albuquerque 1978; Bacqué-Grammont 1987; Özbaran 1994; Aracı 2009; Özbaran 2001; and Özbaran 2009) - may also be related to the circulation of Turkish commodities in Thane, as documented in the aforementioned literary sources. These were luxury goods, which might include textiles such as this late 16th-century Ottoman brocaded silk velvet cushion cover [fig. 10] featuring saz-style serrated leaves, tulips and carnations, modelled after the large-scale pomegranate pattern typical of Italian figured silks. Indirect influences are also a likely possibility, considering that Ottoman designs were fashionable in late Renaissance Europe. Renaissance textiles were also greatly influenced by Ottoman designs, not only Italian silks, which were mostly complex velvets produced by highly skilled master weavers, but similarly embroideries of private production, namely in aristocratic and patrician households (see Ajmar-Wollheim & Dennis 2006, pp. 152-163). Evidence of such influences may be seen on the bottom part of these two leaves [fig. 11]: a floral, crenelated cartouche with a central tulip surrounded by tulips and other smaller flowers (p. 10), and a border with fan-shaped carnations alternating with stylised lotus flowers (p. 11), both rendered in a pure Ottoman style. They belong to an album of designs for embroidery, now at the Victoria and Albert Museum, London, inv. no. E.1940:11-1909, by Lunardo Fero which the artist dedicated to Elena Foscara (née Grimani) on the 16th October 1559 (see Ajmar-Wollheim & Dennis 2006, p. 161; and Speelberg 2015, pp. 16-17). The presence of such designs, either in manuscript or printed form, and their use in Asia as models for Portuguese-commissioned textiles (namely from the best-known Gujarati and Bengali centres of production) and furniture comes as no surprise, although an in-depth study of such mechanisms is still lacking.

A small, finely veneered lady's writing table (*mesa-bufete*), meant to be set on top of a dais, raised on four square-sectioned legs and set with stretchers [2]. The table has a flat rectangular top and is fitted with two drawers. The slightly splayed legs of square section, with openwork crenelated feet, are set with two tiers of stretchers. Intended for display, it shows characteristics that are typical of these *bufete* tables, such as the presence of drawers and the running apron. Such display tables were used alongside other, more common types of table in Portuguese interiors, such as folding tables





[fig. 9] Iluminura, provavelmente Bijapur, Índia, século XVII (inícios); tinta, aguarela opaca e ouro sobre papel. Oxford, Ashmolean Museum of Art and Archaeology, University of Oxford, empréstimo de Howard Hodgkin, LI118.99. | Painting, probably Bijapur, India, early 17th century; ink, opaque watercolour and gold on paper. Oxford, Ashmolean Museum of Art and Archaeology, University of Oxford, lent by Howard Hodgkin, LI118.99.

[fig. 10] Cobertura de almofada, Turquia, ca. 1580-1600; veludo de seda e fio metálico. Washington, Freer Gallery of Art, acc. no. F1980.201. | Cushion cover, Turkey, ca. 1580-1600; silk velvet with metallic thread. Washington, Freer Gallery of Art, acc. no. F1980.201.

[fig. 11] Lunardo Fero, *Composições florais*, Veneza, Itália, 1559; tinta e aguarela sobre papel. Londres, Victoria and Albert Museum, inv. no. E.1940.10-1909. | Lunardo Fero, *Floral compositions*, Venice, Italy, 1559; ink and watercolour on paper. London, Victoria and Albert Museum, inv. no. E.1940.10-1909.







privada, produzidos no seio de famílias aristocráticas e patrícias (veja-se Ajmar-Wollheim & Dennis 2006, pp. 152-163). Tais influências estão bem expressas na parte inferior destas duas folhas [fig. 11]: uma cartela floral recortada com uma túlipa ao centro rodeada por túlipas e outras flores mais pequenas (p. 10), e um friso com cravos em forma de leque alternando com flores-de-lótus estilizadas, duas composições decorativas no mais puro estilo otomano. Trata-se de desenhos a aguarela que fazem parte de um álbum de modelos para bordados do Victoria and Albert Museum, Londres, inv. no. E.1940: 11-1909, obra de Lunardo Fero dedicada a Elena Foscara (Grimani) a 16 de Outubro de 1559 (veja-se Ajmar-Wollheim & Dennis 2006, p. 161; e Speelberg 2015, pp. 16-17). A presença de tais motivos, seja em manuscrito ou impresso, e seu uso na Ásia para servir de modelo aos têxteis de encomenda portuguesa (nos mais conhecidos centros do Guzarate e Bengala) e também no mobiliário, não seria de estranhar, embora apenas um estudo aprofundado o possa confirmar plenamente.

Pequena e preciosa mesa-bufete de estrado, delicadamente marchetada, com pernas e travações prismáticas [2]. De tampo rectangular plano, com saliente balanço lateral, apresenta duas gavetas profundas. As pernas, de secção rectangular e terminais recortados e vazados, abrem ligeiramente no sentido do chão, sendo ligadas por dois andares de travessas. A sua natureza de aparato, para além da decoração, é visível na forma, já que apresenta gavetas e aro, sendo característica dos bufetes. Este tipo de "bofete", como surge referido na documentação, móvel de exibição, competiria nos finais do século XVI com as tipologias mais comuns de mesa, como as "quebradiças" ou de encartar, de gonzos ou "de emgonços", isto é, de pernas articuladas em aspa e tampo amovível (para as versões indo-portuguesas, veja-se Ferrão 1990, pp. 128-135; e Dias 2013, pp. 184). Já a sua dimensão miniatural indica tratar-se de um móvel de âmbito feminino, colocado em cima de um estrado sobre tapetes e têxteis ricos (nos meses de Inverno) ou guadamecis (nos meses de Verão), sendo plenamente funcional e acessível às figuras femininas de uma casa nobre ou patrícia, sentadas sobre largos coxins "à portuguesa" (sobre o estrado, veja-se Bastos 2007). De estrutura em teca, é integralmente faixeada a ébano, conferindo-lhe uma grande sumptuosidade e riqueza cromática, pelo contraste com a decoração embutida em sissó, teca e marfim à cor natural e tingido de verde, sendo o fino marchetado fixo com pinos de latão, reforçando o efeito decorativo.





O esquema decorativo é, quanto ao tampo, em tapete, com campo central decorado por um padrão de círculos secantes e tangentes, que caracterizará a produção de mobiliário marchetado de teca, ébano e marfim produzido em Goa durante todo o século XVII. Na verdade, a origem deste padrão parece poder encontrar-se no Guzarate, onde não apenas surge em cerâmica datada do Calcolítico (veja-se Panjwani & Sem 2009, p. 79, Pl. 10, cat. no. 59a), mas também em fragmentos de algodão pintado, como este exemplo [fig. 12] do Ashmolean Museum, Oxford, que provém do Egipto onde estes têxteis indianos melhor se preservaram (veja-se Barnes 2004, p. 138). No entanto, existem evidências de uma presença bastante anterior na Europa destes algodões pintados do Guzarate, tal como este remate de cinto em bronze (2,5 x 3,7 cm) da Antiguidade tardia parece indicar [fig. 13]. O campo é emoldurado por estreita faixa de florões de oito pétalas e ponteado de cavilhas de marfim à cor natural sobre o fundo de ébano; segue-se uma larga bordadura de ramos de flores estilizados dispostos em sequência ao gosto "persa", com galhos de marfim à cor natural, folhas alternadas de marfim à cor natural com decoração incisa, tingidas de verde, em sissó e em teca, e flores de marfim à cor natural igualmente incisas; uma bordadura final enquadra toda a composição, delimitada por fino filete de marfim à cor natural, alternando florões de oito pétalas em marfim à cor natural com losangos de sissó, teca, e marfim tingido de verde. Enquanto o duplo travejamento e as pernas, em ébano maciço, são decorados por este último esquema de embutidos, a ladear as gavetas surge um fino friso de florões de oito pétalas e ponteado das cavilhas em marfim à cor natural. As frentes das gavetas, assim como o restante aro da mesa, são decoradas com os referidos ramos de flores dispostos em banda contínua. Os pés são decorados com figurações do abutre Jatāyu enrolado sobre si mesmo, como que se bicando em sinal de serviço, entrega e sacrifício, à semelhança do pelicano místico introduzido pelos missionários cristãos na Índia Portuguesa [veja-se cat. no. 16 [1] e 19]. Literalmente "sopro forte", Jaṭāyu é a "ave devota" de Rāma e um semi-deus da mitologia hindu; rei dos abutres do famoso épico indiano Rāmāyana, é o filho mais novo de Aruna e veículo do deus do sol, Sūrya. Trata-se, sem dúvida de figuração apotropaica contra o mal.

Esta pequena gaveta-escritório de estrutura em madeira de teca e faixeada a ébano e sissó e ricamente embutida, de colocar em cima de um estrado, apresenta pés em forma de bola em marfim torneado [3]. De forma rectangular, esta preciosa gaveta-escritório possui tampa de correr (com seu consisting of a removable hinged top placed on a folding X-trestle (for Indo-Portuguese versions of such tables, see Ferrão 1990, pp. 128-135; and Dias 2013, pp. 184). Its small size points to a female owner and to its use within a feminine context, over a dais and over carpets or other luxury textiles during the winter or over leather panels (*guadamecis*) during the summer. Such a small table would be perfectly suited to a Portuguese noblewoman, often seated on large cushions on the floor, over the dais - on the Portuguese use of the dais in the early modern period, see Bastos 2007. Made from teak, the table is thickly veneered with ebony and inlaid in East Indian rosewood, teak, undyed and green-dyed ivory, all pinned with small brass pins, resulting in a sumptuous work of marquetry, rich in colour contrast.

The carpet-like decorative scheme on the top features a central field with a diaper pattern of interlocking circles; a decoration which is typical of the later Goan furniture production of the 17th century. In fact, the origin of this pattern seems to be found in the Indian province of Gujarat, where not only this same pattern appears in Chalcolithic pottery (see Panjwani & Sen 2009, p. 79, Pl. 10, cat. no. 59a), but is common in surviving medieval printed cotton fragments, such as this example [fig. 12] in the Ashmolean Museum which comes from Egypt where such textiles were better preserved (see Barnes 2004, p. 138). Nonetheless, there is evidence for an earlier presence of these Gujarati printed cottons in Europe, as this Late Roman bronze strap end (2.5 x 3.7 cm), probably from a belt, strongly suggests [fig. 13]. The field of our table is bordered by a narrow frieze of eight-petaled rosettes alternating with ivory round nails on an ebony ground; a large border with Persian-like stylised flower branches follows; and a final narrow border frames the composition, with alternating eight-petaled rosettes in undyed ivory, lozenges in Indian rosewood, teak and green-dyed ivory. The two-tier stretchers and feet, made from solid ebony, are decorated with this last decorative scheme, while the border framing the drawers is decorated with eight-petaled rosettes alternating with ivory round nails. The front drawers and the side and back aprons are decorated with the above-mentioned flower bunches set in a continuous band. The feet are decorated with stylised vultures; the mythical Jatāyu, pecking at their own chests not unlike the Christian pelican in her piety, an iconographic motif introduced in India by Portuguese missionaries [see cat. no. 16 [1] and 19]. Jaṭāyu (literally "strong wind") is the "devout bird" of Rāma and a Hindu demi-god; king of the vultures



[fig. 12] Fragmento têxtil, Guzarate, Índia, ca. 1260-1330; algodão impresso e tingido. Oxford, Ashmolean Museum of Art and Archaeology, University of Oxford, inv. no. EA1990.1099. | Textile fragment, Gujarat, India, ca. 1260-1330; cotton, block-printed resist, dyed. Oxford, Ashmolean Museum of Art and Archaeology, University of Oxford, inv. no. EA1990.1099.

[fig. 13] Remate de cinto, Europa, Antiguidade tardia; bronze estampado. Lisboa, colecção do autor. | Strap end, Europe, Late Roman; stamped bronze. Lisbon, author's collection.

puxador de cobre dourado), que dá acesso a um escaninho rectangular, certamente utilizado para armazenar os instrumentos e materiais de escrita (penas, lápis, canivetes, tesouras e folhas de papel), e também a quatro compartimentos menores dispostos do lado do tardoz, dos quais dois são quadrados. Estes últimos, um guarda um tinteiro de forma cúbica com tampa torneada,

e o outro um areeiro com tampa perfurada (para a areia que seria polvilhada sobre o papel para secar a tinta), ambos em ébano e com a cavidade interior torneada. Os dois compartimentos menores seriam usados para armazenar lacre em



as portrayed in the epic *Rāmāyana*, *Jaṭāyu* is the youngest son of *Aruṇa*, the vehicle of the sun-god *Sūrya*. This depiction has a clear apotropaic function, to ward off evil.

A small, finely veneered writing box made from teak, meant to be set on top of a dais, raised on four ball-shaped turned ivory feet [3]. Rectangular in shape, this

precious writing box features a sliding lid (with its gilded copper knob), which gives access to a rectangular well (half of the total height of the box) used to store writing implements and materials (quills, pens, styluses, pencils, penknives, scissors, and











[fig. 14] Isabella Catanea Parasole, *Modelo para renda* do livro *Studio delle Virtuose Dame*, Roma, Antonio Facchetti, 1597; xilogravura sobre papel. Colecção particular. | Isabella Catanea Parasole, *Lace design* from the book *Studio delle Virtuose Dame*, Rome, Antonio Facchetti, 1597; woodprint on paper. Private collection.

[fig. 15] Giovanni Andrea Vavassore, *Modelo para bordado* do livro *Esemplario di Lauori*, Veneza, 1532; xilogravura sobre papel. Colecção particular. | Giovanni Andrea Vavassore, *Embroidery design* from the book *Esemplario di Lauori*, Venice, 1532; woodprint on paper. Private collection.

barra. A parte inferior da caixa possui uma única gaveta, com seu puxador e fechadura, e o espelho recortado e vazado em cobre dourado colocado logo acima, sendo usada provavelmente para guardar documentos importantes ou privados. As ferragens recortadas e vazadas de cobre dourado incluem também cantoneiras. A decoração marchetada é em tudo semelhante à do nosso ventó [1], com excepção para os cravos em forma de leque (surgindo como terminais dos enrolamentos vegetalistas), que na presente gaveta-escritório são substituídos por cabeças de dragão com a língua de fora.

sheets of paper) and also to four smaller wells on one side, of which two are square. This latter pair (which) are fitted with a lift-out cube-shaped inkwell or pot with a turned cover and a matching pot with a pierced cover which held "pounce" or sand (sprinkled over the paper to quickly dry the ink), both in solid ebony with their inner wells turned. The two smaller rectangular wells would be used to store seal wax. The lower section of the box is fitted with a single drawer on the bottom, fitted with a gilded copper knob, and features its own lock, with the pierced openwork escutcheon in gilded copper set above it. It

Não muito diferente dos cravos que, embora inspirados por motivos otomanos são provavelmente de origem europeia tal como se pode observar neste modelo impresso para renda [fig. 14] publicado por Isabella Parasole (ca. 1570 - ca. 1620) no seu Studio delle Virtuose Dame, Roma, 1597 - o motivo da cabeça de dragão pode derivar de um modelo para bordado, tal como este [fig. 15], publicado por Giovanni Andrea Vavassore no seu Esemplario di Lauori de 1532 (veja-se Speelberg 2015, pp. 28-30). Na verdade, e ao contrário das nāginī - que nesta gaveta-escritório apresentam o seu entrelaçado em marfim tingido de verde - ou o Jatāyu, o abutre estilizado, ambos da mitologia hindu, e também a águia bicéfala ou gandabherunda, ave protectora da mitologia Hindu [veja-se cat. no 16], que se observam noutras peças de mobiliário deste mesmo centro de produção - sobre tabuleiros de jogo desdobráveis com este mesmo motivo da águia bicéfala, veja-se Carvalho 2008, pp. 54-5, cat. no. 12; e Lowe 2015, p. 47 -, o motivo com a cabeça de dragão parece estar totalmente ausente da arte indiana deste período. Em suma, a sua representação, sem dúvida também utilizada como forma de afastar o mal e proteger os objectos valiosos custodiados no seu interior, deve derivar de fontes europeias, tais como modelos para bordado que, aparentemente, estavam ao alcance de artesãos indianos, sendo usados como modelo. Exemplo em tudo semelhante de uma colecção particular (13 x 25,6 x 34,4 cm), com o mesmo tipo de decoração embutida e ainda inédito, difere apenas no mecanismo de bloqueio da gaveta inferior, através de finas barras de ferro forjado, dado que a fechadura da frente serve apenas para trancar a tampa superior de correr.

Exemplares desta tipologia (com tampa de correr) com decoração afim são conhecidos, estando alguns já publicados, como um (13,8 x 21 x 29,8 cm) da colecção de José Lico que difere ligeiramente quanto à decoração, apresentando vasos de flores com cravos em forma de leque num friso contínuo que corre nas quatro faces, e um grande vaso de flores com dois pavões na tampa (veja-se Pinto, Bassani & Sousa 1991, p. 121, cat. no. 92). Outro (16,4 x 26 x 37 cm) foi recentemente publicado e, além dos enrolamentos vegetalistas com cravos recortados em forma de leque, apresenta na tampa quatro águias bicéfalas dispostas nos cantos e curiosas máscaras de estilo renascentista (Dias 2013, pp. 391-393). Apesar de pertencer a outra tipologia, com uma grande gaveta e sem tampa de correr, uma outra caixa de escrita (16,5 x 40 x 31 cm) com águias bicéfalas dispostas

was probably used to store important or personal documents. The gilded copper fittings include matching pierced openwork corner braces which protect the angles of the box. The marquetry decoration matches that of our ventó [1] except for the fanshaped carnations (as terminals for the vegetalist scrolls), which in the present writing box are substituted by dragons' heads with their tongues sticking out. Not unlike the carnations, which although inspired by Ottoman motifs are probably European in design - as may be seen from this lace design [fig. 14] published by Isabella Parasole (ca. 1570 - ca. 1620) in her Studio delle Virtuose Dame, Rome, 1597 - this dragon's head motif may derive from an embroidery design, such as this one [fig. 15] published in Giovanni Andrea Vavassore's Esemplario di Lauori from 1532 (see Speelberg 2015, pp. 28-30). In fact, and unlike the Nāgiṇī - which on this box have their coiled bodies in brightly dyed ivory - or the aforementioned Jatāyu, the stylised vulture, both from Hindu mythology, and also the double-headed eagle or gandabherunda, the protective Hindu mythological bird [see cat. no. 16] which may be seen in other pieces of furniture from this same production centre, Thane - for folding gaming boards with this motif, see Carvalho 2008, pp. 54-55, cat. no. 12; and Lowe 2015, p. 47 -, a dragon's head motif such as this is absent from Indian art and decoration of the period. In conclusion, its depiction, undoubtedly also used to ward off evil, must derive from European sources such as embroidery designs, which apparently were widely available to Indian craftsmen and used as models. A matching example from a private collection (13 x 25.6 x 34.4 cm), with similar marguetry decoration and still unpublished, differs only in the locking mechanism for the drawer which is secured with wrought iron rods, given that the lock on the front serves only to close the sliding top lid.

Similar examples of this type (with sliding lid) and decoration are known and have been published, such as one (13.8 x 21 x 29.8 cm) from the collection of José Lico which differs slightly in decoration, with baluster-shaped flower vases with fan-shaped carnations set in a continuous frieze along the sides, and with a large flower vase and peacocks depicted on the lid (see Pinto, Bassani & Sousa 1991, p. 121, cat. no. 92). Another (16.4 x 26 x 37 cm) was recently published and, besides the vegetalist scrolls with fan-shaped frilled carnations, features four double-headed eagles on the corners of the lid and Renaissance-style masks (Dias 2013, pp. 391-393). Although of a different type, featuring a large drawer and no sliding lid, one other writing box (16.5 x 40 x 31 cm) featuring double-headed eagles on the corners of

nos cantos do topo deve ser mencionada (Dias 2013, pp. 389-391). Esta produção, muito provavelmente de Taná como aqui proposto com sólidos argumentos, inclui outras tipologias de mobiliário profundamente ligados à presença

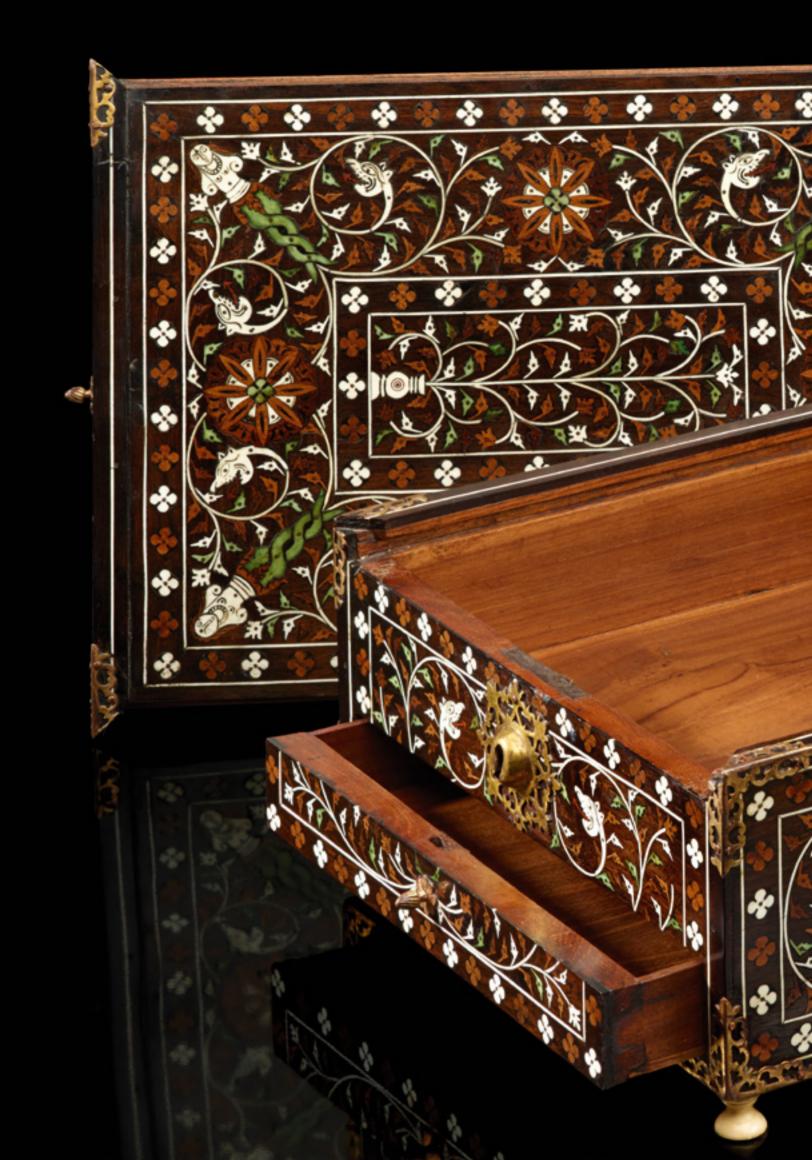
portuguesa na Índia, tais como pequenos oratórios portáteis (veja-se Pinto, Bassani & Sousa 1991, p. 95, cat. no. 95; Dias 2013, pp. 176-179), contadores de mesa (Dias 2013, pp. 298-302), um raro contador com sua trempe (Dias 2013, pp. 125-127), uma arca-escritório com várias alturas de gavetas (Dias 2013, pp. 379-380), os raros tabuleiros de jogo acima mencionados, e duas bandejas quadrangulares.



the top should be mentioned (Dias 2013, pp. 389-391). This production, which was most probably based in Thane as was discussed above, includes also other types of furniture deeply connected with the Portuguese pres-

ence in India, such as small portable oratories (see Pinto, Bassani & Sousa 1991, p. 95, cat. no. 95; Dias 2013, pp. 176-179), table cabinets (Dias 2013, pp. 298-302), a rare cabinet-on-stand (Dias 2013, pp. 125-127), a large writing chest with several tiers of drawers (Dias 2013, pp. 379-380), the aforementioned gaming boards, and two square trays.

Marta Ajmar-Wollheim, Flora Dennis (eds.), At Home in Renaissance Italy (cat.), London, V&A Publications, 2006; Luís de Albuquerque, "Alguns aspectos da ameaça turca sobre a Índia por meados do século XVI", Biblos, 45, 1978, pp. 87-114; Amy L. Allocco, "Fear, Reverence and Ambivalence: Divine Snakes in Contemporary South India", Religions of South Asia, 7, 2013, pp. 230-248; N. H. Ansari, "Bahmanid Dynasty", in Ehsan Yarshater (ed.), Encyclopaedia Iranica, Vol. 3.5, London - Boston, Routledge - Kegan Paul, 1989, pp. 494-499; Emre Aracı (ed.), International Turkish Sea Power History Symposium. The Indian Ocean and the presence of the Ottoman navy in the 16th and 17th centuries, İstanbul, Naval Printing House - Naval Training and Education Command, 2009; Nurhan Atasoy, Julian Raby, Iznik. The Pottery of Ottoman Turkey, London, Alexandria Press, 1989; Jean-Louis Bacqué-Grammont, Les Ottomans, les Safavides et leurs voisins. Contribution à l'histoire des relations internationales dans l'Orient islamique de 1514 à 1524, İstanbul, Nederlands Historisch-Archaeologisch Instituut te Istanbul, 1987; Ruth Barnes, "Indian Textiles for Island Taste. Gujarati Cloth in Eastern Indonesia", Ars Orientalis, 34, 2004, pp. 134-149; Celina Bastos, "Da utilidade do tapete: objecto e imagem. Séculos XVI e XVII", in Jessica Hallett, Teresa Pacheco Pereira (eds.), O Tapete Oriental em Portugal. Tapete e Pintura Séculos XV-XVIII (cat.), Lisboa, Instituto dos Museus e da Conservação - Museu Nacional de Arte Antiga, 2007, pp. 151-160; Rafael Bluteau, Vocabulario Portuguez e Latino [...], Vol. 4, Coimbra: no Real Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 1713; António Bocarro, O Livro das Plantas de todas as Fortalezas, Cidades e Povoações do Estado da Índia Oriental, ed. Isabel Cid, Vol. 2, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1992; James MacNabb Campbell (ed.), Gazetteer of the Bombay Presidency, Vol. 13, Bombay, Government Central Press, 1882; Teresa Canepa, "Obras de Arte Namban para os mercados Japonês, Português e Holandês", in Luísa Vinhais, Jorge Welsh, (eds.), Depois dos Bárbaros II. Arte Namban para os mercados Japonês, Português e Holandês (cat.), London, Jorge Welsh Books - Publishers and Booksellers, 2008, pp. 14-29; Pedro Moura Carvalho, Luxury for Export. Artistic Exchange between India and Portugal around 1600 (cat.), Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, 2008; João de Castro, Primeiro Roteiro da Costa da India; desde Goa até Dio [...], ed. Diogo Köpke, Porto, Typographia Commercial Portuense, 1843; Murat Çizakça, "A Short History of the Bursa Silk Industry (1500-1900)", Journal of the Economic and Social History of the Orient, 23.1-2, 1980, pp. 142-152; Hugo Miguel Crespo, Jóias da Carreira da Índia (cat.), Lisboa, Fundação Oriente, 2014; Hugo Miguel Crespo, Jewels from the India Run (cat.), Lisboa, Fundação Oriente, 2015; Alexandra Curvelo (ed.), Encomendas Namban. Os Portugueses no Japão da Idade Moderna. Namban Commissions. The Portuguese in Modern Age Japan (cat.), Lisboa, Fundação Oriente, 2010; Alexandra Curvelo, "Nanban Art: what's past is prologue", in Victoria Weston (ed.), Portugal, Jesuits and Japan. Spiritual Beliefs and Earthly Goods (cat.), Chestnut Hill, MA, McMullen of Art, 2013, pp. 71-78; Sebastião Rodolfo Dalgado, Glossário Luso-Asiático, 2 Vols., Coimbra, Imprensa da Universidade, 1919-1921; Walter Bell Denny, "Dating Ottoman Turkish Works in the Saz Style", Mugarnas, 1, 1983, pp. 103-121; Walter Bell Denny, Sumru Belger Krody, The Sultan's Garden. The Blossoming of Ottoman Art (cat.), Washington, The Textile Museum, 2012; Pedro Dias, Mobiliário Indo-Português, Moreira de Cónegos, Imaginalis, 2013; Bernardo Ferrão,





Mobiliário Português. Dos Primórdios ao Maneirismo, Vol. 3, Porto, Lello & Irmão Editores, 1990; Paulo Varela Gomes, Walter Rossa, "O primeiro território: Bombaim e os Portugueses", Oceanos, 41, 2000, pp. 210-224; Navina Najat Haidar, Marika Sardar (eds.), Sultans of Deccan India, 1500-1700. Opulence and Fantasy (cat.), New York, The Metropolitan Museum of Art, 2015; Ty Heinken, Kiyoko Heinken, Tansu. Traditional Japanese Cabinetry, New York, Weathermill, 1981; John H. Harvey, "Gillflower and Carnation", Garden History, 6.1, 1978, pp. 46-57; David Jackson, Dane Owen, Japanese Cabinetry. The Art and Craft of Tansu, Layton, Gibbs Smith, 2002; Kate Lowe, "Foreign Descriptions of the Global City: Renaissance Lisbon from the Outside", in Annemarie Jordan Gschwend, K. J. P. Lowe (eds.), The Global City. On the Streets of Renaissance Lisbon, London, Paul Holberton publishing, 2015, pp. 37-55; Stephen Markel, "The Use of Flora and Fauna Imagery in Mughal Decorative Arts", in Som Prakash Verma (ed.), Flora and Fauna in Mughal Art, Mumbai, Marg Publications, 1999, pp. 25-35; Sidh Losa Mendiratta, "Two Towns and a Vila, Baçaim, Chaul and Taná: The Defensive Structures of Three Indo-portuguese Settlements in the Northern Province of the Estado da Índia", in Yogesh Sharma; Pius Malekandathil (eds.), Medieval Cities in India, New Delhi, Primus Books, 2014, pp. 805-814; George Michell, The Majesty of Mughal Decoration. The Art and Architecture of Islamic India, London, Thames & Hudson, 2007; Gülru Necipoğlu, "From International Timurid to Ottoman: A Change of Taste in Sixteenth-Century Ceramic Tiles", Mugarnas, 7, 1990, pp. 136-170; Charles F. Oldham, "The Nāgas. A Contribution to the History of Serpent-Worship", The Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland, 33, 1901, pp. 461-473; Salih Özbaran, The Ottoman response to European expansion: studies on Ottoman-Portuguese relations in the Indian Ocean and Ottoman administration in the Arab lands during the sixteenth century, İstanbul, The Isis Press, 1994; Salih Özbaran, "Ottomans as «Rumes» in Portuguese Sources in the Sixteenth Century", Portuguese Studies, 17, 2001, pp. 64-74; Salih Özbaran, Ottoman expansion toward the Indian Ocean in the 16th century, İstanbul, İstanbul Bilgi University Press, 2009; Preeti A. Panjwani, Bratati Sen, "Painted Decorations on Pottery from Chalcolithic Sites of Gujarat: A Preliminary Study", Ancient Asia, 2, 2009, pp. 59-91; Maria Helena Mendes Pinto, Namban lacquerware in Portugal. The Portuguese presence in Japan (1543-1639), Lisboa, Inapa, 1990; Maria Helena Mendes Pinto, Ezio Bassani, Maria da Conceição Borges de Sousa (eds.), Via Orientalis (cat.), Bruxelles, Fondation Europalia International, 1991; Vivian A. Rich "Mughal Floral Painting and Its European Sources", Oriental Art, 33.2, 1987, pp. 183-189; João Rodrigues (ed.), Vocabulario da Lingoa de Iapam com a declaração em Portugues, feito por alguns padres, e irmãos da Companhia de Iesu, Nagasaqui, no Collegio de Iapam da Companhia de Iesus, 1603; N. P. Singh, S. Karthikeyan (eds.), Flora of Maharashtra State. Dicotyledons, Vol. 1, Calcutta, Botanical Survey of India, 2000; Robert Skelton, "A Decorative Motif in Mughal Art" in Pratapaditya Pal (ed.), Aspects of Indian Art, Leiden, Brill, 1972, pp. 147-152; Femke Speelberg, Fashion and Virtue. Textile Patterns and the Print Revolution, 1520-1620 (cat.), New York, The Metropolitan Museum of Art, 2015 [The Metropolitan Museum of Art Bulletin, 73.2, 2015]; Tim Stanley, "Iznik Ceramics between Asia and Europe, 1470s-1550s", Arts of Asia, 41.6, 2011, pp. 123-132; Sanjay Subrahmanyam, "A Note on the Rise of Surat in the Sixteenth Century", Journal of the Economic and Social History of the Orient, 43.1, 2000, pp. 23-33; Som Prakash Verma (ed.), Flora and Fauna in Mughal Art, Mumbai, Marg Publications, 1999.





Ventó, Província do Norte do Estado Português da Índia, provavelmente Taná, Bombaim (Mumbai), século XVI (finais); teca, ébano, sissó, marfim à cor natural e tingido e ferragens em cobre dourado. Porto, coleção particular. | Writing cabinet, Northern Province of the Portuguese State of India, probably Thane, Bombay (Mumbai). late 16th century; teak, Indian ebony, East Indian rosewood, ivory and dyed ivory, and gilded copper fittings. Porto, private collection.

16 CAIXAS-ESCRITÓRIO

- [1] Teca, ébano e marfim; ferragens em ferro Guzarate, Índia ou Sinde (no actual Paquistão) Século XVII, ca. 1620-1650 34.5 x 53.5 x 39.5 cm
- [2] Madeira exótica, teca, sissó, marfim e marfim tingido; ferragens em ferro Guzarate, Índia ou Sinde (no actual Paquistão)
 Século XVII (meados)
 32,5 x 47 x 35 cm

WRITING CABINETS

- [1] Teak, East Indian ebony and ivory; iron fittings
 Gujarat, India or Sindh
 (in present-day Pakistan)
 17th century, ca. 1620-1650
 34.5 × 53.5 × 39.5 cm
- [2] Exotic wood, teak, East Indian rosewood, ivory and dyed ivory; iron fittings
 Gujarat, India or Sindh
 (in present-day Pakistan)
 Mid-17th century
 32.5 × 47 × 35 cm

Estas duas caixas-escritório seguem protótipos europeus, objectos portáteis que se contavam entre as peças mais prestigiadas de mobiliário de conter durante o século XVI. Peças de considerável valor financeiro, eram conhecidas na Alemanha por *schreibtisch* ou "escrivaninha", onde se produziram os mais cobiçados e valiosos exemplares. O tampo de abater articulado por dobradiças rebate, formando uma superfície apropriada à

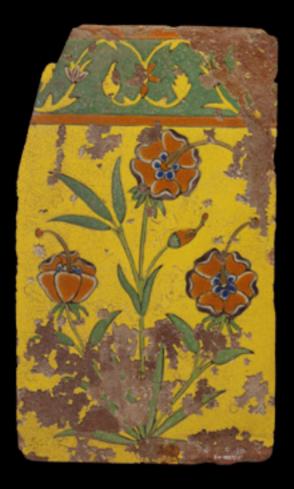
The present writing cabinets were modelled after European prototypes and are portable objects which rank among the most prestigious pieces of storage furniture from the 16th century. These costly pieces, were known in Germany as a *schreibtisch* or "writing desk", where the most coveted and expensive ones were produced. The hinged front drops down to form a surface for writing,





escrita, enquanto as muitas gavetas, algumas com fechaduras individuais, dão acesso aos objectos guardados nos seus vários compartimentos, tais como documentos, utensílios de escrita e papel, ou até mesmo jóias e outros objectos de valor. Este tipo de mobiliário de luxo foi predominante na decoração de interiores das famílias nobres e patrícias um pouco por toda a Europa do Renascimento, que pela sua portabilidade tornar-se-iam também requisito fundamental para os funcionários europeus, mercadores e comerciantes que viviam e viajavam pela Ásia. Caixas-escritório e contadores de pequenas dimensões foram produzidos na Ásia com materiais exóticos e de alguma forma dispendiosos, como a tartaruga ou o marfim, sendo muito admirados e avidamente procurados na Europa, devido não só à sua forma e exotismo, mas também à perfeição técnica e riqueza decorativa que apresentavam. Como é por demais sabido através da documentação, como sejam os vários relatos de viagem coevos, a produção indiana deste tipo de mobiliário esteve sobretudo localizada no noroeste da Índia, nas regiões costeiras do Guzarate e do Sinde (no actual Paquistão), centros com tradição de longa data quanto à produção de bens de luxo, onde comunidades mercantes firmemente estabelecidas com origem no Próximo Oriente,

while the many drawers, some with individual locks, gave access to what was kept in the cabinet's multiple compartments, such as documents, writing implements and paper, or even jewels and other valuables. This type of luxurious piece of furniture was prevalent in the interior furnishings of European noble and patrician households and portable fall-front cabinets of this type were a basic requirement of European officials, merchants and traders living and travelling in Asia. Small, precious writing cabinets and boxes made in Asia with exotic and expensive materials such as tortoiseshell and ivory were much admired and avidly sought after in Europe due not only to their appealing design but also to their technical perfection. As is known by documentary evidence, namely from contemporary travel accounts, the production of this type of furniture was based in north-western India, namely the coastal regions of Gujarat and Sindh (in present-day Pakistan), which were long-standing centres of production of luxury goods, where firmly established merchant communities from the Middle East, South-East Asia and Europe lived and worked



[fig. 1] Azulejo, provavelmente Panjab, Afeganistão, ca. 1645; terracota vidrada. Londres, Victoria and Albert Museum, inv. no. IS.24-1887. | Tile, probably Punjab, Afghanistan, ca. 1645; glazed earthenware. London, Victoria and Albert Museum, inv. no. IS.24-1887.



[fig. 2] Azulejo, provavelmente Panjab, Afeganistão, ca. 1645; terracota vidrada. Londres, Victoria and Albert Museum, inv. no. IM.300-1923 (com IM.251-1923). | Tile, probably Panjab, Afghanistan, ca. 1645; glazed earthenware. London, Victoria and Albert Museum, inv. no. IM.300-1923 (here shown with IM.251-1923).

Sudeste Asiático e Europa viviam e trabalhavam (veja-se Jaffer 2002, p. 18; e Dias 2013). Embora claramente mogol quanto ao estilo, estes objectos certamente não foram produzidos nas oficinas reais de Delhi, Agra, Fatehpur Sikri ou Lahore como se tem argumentado (veja-se Carvalho 2004, para a sua hipótese, não obstante atraente), dado que a muita informação disponível sobre a produção artística dos *ateliers* régios que sobreviveu não menciona obra de marcenaria (veja-se Castilho 1999).

Esta caixa-escritório, com estrutura em madeira de teca (*Tectona grandis*), é integralmente faixeada a ébano (*Diospyros melanoxylon*) e decorada com embutidos de marfim [1]. As ferragens incluem duas gualdras em ferro forjado nas ilhargas, dobradiças e as fechaduras, uma no exterior e outra na frente da gaveta central interior, ambas com o espelho recortado em forma de águia bicéfala, a *ganḍabheruṇḍa*, uma ave mitológica hindu imbuída de força mágica e provavelmente utilizada para afastar o mal e proteger de pessoas sem escrúpulos os preciosos objectos custodiados no interior destas caixas-escritório (veja-se Crespo & Penalva 2014, p. 74). As faces exteriores

(see Jaffer 2002, p. 18; and Dias 2013). Although clearly Mughal in style, these objects would almost definitely not have been produced in the royal workshops of Delhi, Agra, Fatehpur Sikri or Lahore as has been argued elsewhere (see Carvalho 2004, for this, yet appealing hypothesis), given that much information available regarding the artistic output of these royal *ateliers* has survived and it does not mention cabinetmaking (see Castilho 1999).

This fall-front writing cabinet or escritoire (escritório in Portuguese) is made from teak (Tectona grandis), veneered in East Indian ebony (Diospyros melanoxylon) and decorated with ivory inlay [1]. Its iron fittings include two wrought iron side handles, the hinges and the lock plates, one on the outside and the other on the central interior drawer, both profiled in the shape of a double-headed eagle or ganḍabherunḍa, a Hindu mythological bird thought to possess magical strength and probably used to ward off evil and protect the precious contents of the cabinet from unscrupulous people (see Crespo & Penalva 2014, p. 74).











[fig. 3] Fritillaria chitralensis. Imagens cedidas por cortesia de Ian Young, The Scottish Rock Garden Club, Edimburgo. | Images courtesy of Ian Young. The Scottish Rock Garden Club, Edinburgh.

são sobriamente decoradas por uma estreita moldura embutida em marfim junto às arestas, com singelos enrolamentos vegetalistas. Oferecendo-nos talvez alguma informação adicional sobre o provável centro de produção desta caixa-escritório, pode-se referir a cercadura deste precioso azulejo em terracota esmaltada com decoração em corda-seca [**fig. 1**] do túmulo de Asif Khan, sito em Shahdara Bagh em Lahore (Punjab, Índia), e que foi recuperado de uma pilha de lixo quando o edifício estava em recuperação sob a direcção do capitão Henry Hardy Cole (1843-1916), Curator of Ancient Monuments in India e que pertence ao Victoria and Albert Museum, Londres. Abul-Hasan ibn

The exterior sides are soberly decorated with a narrow frame of ivory scrolls near the edges. Adding to our knowledge on the possible production centre for the present cabinet, mention should be made to the top border of this precious glazed earthenware tile with *cuerda seca* decoration [fig. 1] from the tomb of Asif Khan, located in Shahdara Bagh in Lahore (Punjab, India), which was retrieved from a heap of rubbish when the building was in restoration under Captain Henry Hardy Cole (1843-1916), Curator of Ancient Monuments in India and is now in the Victoria and Albert Museum, London. Abul-Hasan ibn Mirza Ghi-

Mirza Ghiyas Beg († 1641), intitulado Asif Khan e governador de Lahore por nomeação do imperador mogol Jahangir (r. 1605-1627), era irmão da imperatriz Nur Jahan (1577-1645) e pai da famosa Arjumand Bano Begum, que se viria a tornar consorte de Shah Jahan (r. 1628-1658) sob o nome de Mumtaz Mahal. O seu túmulo, fronteiro ao mausoléu do imperador Jahangir e construído no complexo tumular de Shadara em Lahore, foi encomendado pelo imperador Shah Jahan e concluído em 1645. As semelhanças decorativas são impressionantes, e assemelhamse também a este azulejo de cercadura [fig. 2], um fragmento da mesma colecção pública e que terá origem na decoração do túmulo de Syed Mohammad Madani († 1445), perto de But Kadal em Srinagar (Caxemira, no actual Paquistão), que foi remodelado por um nobre mogol durante o reinado de Shah Jahan (veja-se Stronge 1999, p. 216, cat. no. 57e). Embora o centro de produção destes azulejos não seja ainda consensual (Panjab no Afeganistão ou mesmo Caxemira no actual Paquistão), a sua cronologia é, no entanto, precisa e coincide de alguma forma com a data de fabrico da presente caixa-escritório.

Quando aberta, a presente caixa-escritório revela uma decoração floral mais exuberante. Possui no interior três fiadas de gavetas, com uma grande gaveta ao centro ocupando a altura da fiada inferior e central. A fiada superior, embora simulando três, apresenta uma única gaveta sob o comprido, enquanto as duas fiadas inferiores possuem duas cada, colocadas lateralmente à gaveta central. A decoração embutida de alta qualidade das frentes mais pequenas consiste na representação de duas plantas floridas dispostas em simetria, com dois caules e folhas serrilhadas que terminam em duas flores viradas para baixo (de cinco pétalas cada uma) e cinco botões. Apesar de não exactas na sua representação botânica, estas flores podem ser identificadas com certeza com a Fritillaria chitralensis [fig. 3], uma espécie de flor da família dos lírios (Liliaceae), intimamente relacionada com a mais comum Fritillaria imperialis (conhecida por coroa imperial), e nativa do Afeganistão e do distrito de Chitral no norte do Paquistão. É possível que esta rara representação iconográfica decorra da famosa visita de Jahangir a Caxemira em 1620, quando o imperador encarregou Mansur, o principal pintor da corte, de registar em pintura as flores da região que tanto o fascinaram (veja-se Skelton 1972, p. 151). Este mesmo esquema decorativo com plantas floridas, tal como se pode observar no azulejo referido do túmulo de Asif Khan, é utilizado no campo central do interior do tampo de abater, que apresenta a mesma cercadura das faces exteriores desta caixa-escritório. Uma outra planta florida é representada no centro, com seis caules princi-

yas Beg (†1641), titled Asif Khan and governor of Lahore by appointment of the Mughal Emperor Jahangir (r. 1605-1627), was the brother of Empress Nur Jahan (1577-1645) and father to the famous Arjumand Bano Begum who became the consort of Shah Jahan (r. 1628-1658) under the name of Mumtaz Mahal. His tomb facing the mausoleum of emperor Jahangir and built in the Shadara tomb complex in Lahore, was commissioned by Emperor Shah Jahan, and completed in 1645. The similarities in design are striking, and match this border tile [fig. 2], a fragment from the same museum collection said to be from the tomb of Syed Mohammad Madani (†1445) near But Kadal in Srinagar (Kashmir, present-day Pakistan), which was refurbished by a Mughal nobleman during Shah Jahan's reign (see Stronge 1999, p. 216, cat. no. 57e). Although the production centre of such tiles is still disputed (Panjab in Afghanistan or rather Kashmir in present-day Pakistan), their chronology is secure and match the date of the present writing cabinet.

When open, the present writing cabinet reveals a more exuberant floral decoration. It is fitted with three tiers of drawers, with a large drawer on the centre occupying the lower and central tier. The upper tier, although simulating three, has one large drawer, while the two lower tiers have two each, placed at the sides of the central drawer. The high-quality inlay decoration of the smaller fronts consists of two stylised flowering plants set in symmetry with two main branching stems and serrated leaves ending in two downward-facing flowers, each consisting of five petals, and five buds. Although not botanically exact in their depiction, the present flowers may be identified with certainty as the Fritillaria chitralensis [fig. 3], a species of flowering plant of the lily family (Liliaceae) closely related to the more common Fritillaria imperialis (known as Crown imperial or Imperial fritillary), and native to Afghanistan and to the Chitral District of northern Pakistan. It is possible that this rare depiction stems from the famous visit of Jahangir to Kashmir in 1620, when the emperor commissioned Mansur, the court painter, to depict flowers of the region (see Skelton 1972, p. 151). This same flowering plant design, as also seen on the aforementioned cuerda seca tile from the tomb of Asif Khan, is used in the central field of the inner side of the fall-front, which is framed with the same border as the exterior sides. Another flowering plant is depicted at the centre, with six main branching stems and serrated leaves ending in four downward-facing pais e folhas serrilhadas, terminando em quatro flores viradas para baixo (cada uma com cinco pétalas) e quatro botões. Flor em tudo semelhante encontramos neste azulejo também do túmulo de Asif Khan [fig. 4], com suas seis pétalas reviradas e três estames. Esta pode ser identificada com o lírio Martagão (Lilium martagon), uma espécie euro-asiática de lírio muito difundida [fig. 5]. Uma representação em tudo semelhante pode ser encontrada também nesta pintura mogol em papel do século XVIII [fig. 6]. Flanqueando esta planta florida, e com algumas outras menores entre elas, vemos dois grandes vasos em forma de balaústre com ramos de flores de cinco pétalas, um tipo de composição floral de matriz iraniana muito utilizado na Pérsia Safávida, na Índia Mogol e nos sultanatos do Decão [veja-se cat. no. 15].

No entanto, o aspecto mais extraordinário da decoração desta caixa-escritório é a decoração arquitectónica da gaveta central: uma representação bidimensional de uma pérgula sobrepujada por cúpula, ou pavilhão com balaustrada na parte inferior e duas colunas em forma de balaústre que suportam a cúpula e são coroadas por dois pequenos pássaros afrontados (sobre este motivo da coluna de balaústre, veja-se Koch 1982). No centro, uma planta florida, abrigando a modo de ninho, um Pelicano ferindo-se a si própria, um tema conhecido também por Pelicano místico (ou Pie pellicane), com a mãe pelicano cortando da sua própria carne e alimentando as suas crias do seu sangue. Trata-se de uma representação simbólica de Jesus Cristo derramando o seu precioso sangue para Redenção da Humanidade, e da Igreja que distribui as graças da Redenção de Cristo na missa e pelos sacramentos. Símbolo da piedade cristã, é tema recorrente na chamada arte Indo-Portuguesa, usada não apenas em contexto religioso, mas também na decoração de objectos encomendados na Ásia Portuguesa por ricos oficiais, nobres e influentes mercadores. Um exemplar semelhante, embora de menores dimensões, da colecção Távora Sequeira Pinto (25,9 x 40,5 x 30,1 cm), apresenta decoração comparável à desta gaveta central, com uma pérgula em tudo idêntica (veja-se Carvalho 2008, pp. 48-49, cat. no. 9). Diferem, no entanto, não apenas no horror vacui transmitido pelo preenchimento do fundo escuro do ébano por

flowers, each consisting of five petals, and four buds. A similar flower may be seen on this cuerda seca tile from the tomb of Asif Khan [fig 4], with its six petals turned upward and three rising stamens. The species may be identified with the Martagon lily (Lilium martagon), a widespread Eurasian species of lily [fig. 5]. A matching depiction may be found on this early 18th-century painting on paper [fig. 6]. Flanking this flowering plant, and with some smaller plants in between, two large baluster-shaped vases with branches of

five-petalled flowers; an Iranian-type of flower composition which was used in Safavid Persia, Mughal India and in the Deccani Sultanates [see cat. no. 15].

Nonetheless, the most striking decorative feature on this cabinet is the architectural decoration of the central drawer: a two-dimensional depiction of a domed pergola or pavilion with a baluster running across the lower section, two flanking baluster-shaped columns which support the dome and are crowned by two facing birds (on the baluster column, see Koch 1982). In the centre, a flowering plant is depicted, harbouring as though in her nest, a Pelican vulning herself, a theme also known as Pelican in her piety (the Pie pellicane), with a mother pelican cutting into her own flesh to feed her young with her blood. This is symbolic of Jesus Christ shedding his precious blood for the redemption of Humanity, and also a symbol for the Church distributing the graces of Christ's redemption in the mass and sacraments. It is a symbol of Christian piety and a recurrent motif in so-called Indo-Portuguese art, used not only in a religious context (which is probably the case here) but also in art works commissioned by wealthy officials, noblemen and merchants in Portuguese Asia. One similar, albeit smaller example from the Távora Sequeira Pinto collection (25.9 x 40.5 x 30.1 cm), features a similar design on the central drawer, with a matching domed pergola (see Carvalho 2008, pp. 48-49, cat. no. 9). They differ in the horror vacui



[fig. 4] Azulejo, provavelmente Panjab, Afeganistão, ca. 1645; terracota vidrada. Londres, Victoria and Albert Museum, inv. no. IS.51-1898. | Tile, probably Panjab, Afghanistan, ca. 1645; glazed earthenware. London, Victoria and Albert Museum, inv. no. IS.51-1898.

[fig. 5] Pintura, Índia Mogol, século XVIII (inícios); pintura a aguarela opaca sobre papel. Londres, Victoria and Albert Museum, inv. no. IS.48:1/A-1956. | Painting, Mughal India, early 18th century; painting in opaque watercolour on paper. London, Victoria and Albert Museum, inv. no. IS.48:1/A-1956

[fig. 6] Tagetes erecta.













padrão de videira e suas gavinhas, mas também no motivo central, aqui o monograma "IHS", conhecido como o cristograma do nome divino de Jesus com os três cravos da Crucificação em baixo. Apesar da presença de um medalhão na face interior do tampo de abater, com uma cena de luta entre uma ave de rapina (Accipitridae) e um pássaro aquático (Anatidae), provavelmente um pato - que pode muito bem ser interpretada como uma batalha espiritual baseada nos perigos do trabalho missionário -, a presença do cristograma sugere que esta caixa-escritório resultou de uma encomenda jesuítica. Outras características desta caixa-escritório, como sejam os medalhões ou cartelas de estilo timúrida desenhados por simples filetes de marfim e que flanqueiam este medalhão central do interior do tampo, e cartelas semelhantes desenhadas pelo jogo de embutido da teca sobre o faixeado de ébano nas faces exteriores da caixa, sugerem uma data em tudo concorrente de ca. 1620-1650, servindo de testemunho a uma mudança de gosto. Com efeito, tal como a caixa-escritório referida, o presente exemplar pertence claramente a um período de transição para um "estilo floral" plenamente desenvolvido e que é intrinsecamente mogol, estando intimamente ligado às artes da corte do reinado de Shah Jahan. Esta é uma mudança também técnica, uma vez que os novos embutidos de marfim, caracterizados por motivos florais de maior dimensão, igualmente gravados e avivados a lacre negro, prescindem da necessidade dos pinos de metal como elemento de fixação e cuja presença caracteriza a produção anterior [veja-se cat. no. 15], estando ausentes nos exemplares de datação mais recente tal como se pode observar na nossa segunda caixa-escritório [2]. Uma outra diferença poderá residir no tipo de madeira utilizada, com estes exemplares mais recuados, provavelmente relacionados com dispendiosas encomendas portuguesas, apresentando uma estrutura de teca, em contraste com os mais recentes que fazem, geralmente, uso de uma madeira mais clara.

Esta segunda caixa-escritório [2] consubstancia de forma plena o chamado "estilo floral" mogol que, embora em grande parte associado ao reinado de Shah Jahan, foi desenvolvido gradualmente durante os reinados de Akbar (r. 1556-1605) e Jahangir (veja-se Walker 1998, p. 86; Markel 1999; e Jaffer 2002, p. 62). Trata-se da representação naturalística de plantas floridas representadas de perfil contra um fundo liso e dispostas, ou arrumadas, em filas de uma forma quase abstracta, padronizada e regular. De estrutura de madeira exótica - provavelmente choupo (*Populus sp.*), tal como identificado em alguns exemplares deste tipo, possivelmente, o choupo dos Himalaias ou *Populus ciliata*, uma espécie distribuída por todo o Paquistão até

conveyed by the filling of the dark ground with a tendril and scroll pattern and also in the central motif which features the "IHS" monogram, known as the Christogram of the Holy Name of Jesus, with three nails from the Crucifixion at the base. Despite the presence of a medallion on the inner side of the fall-front, with a fight scene between a bird of prey (Accipitridae) and an aquatic bird (Anatidae), probably a duck - which may well be interpreted as a spiritual battle based on the perils of missionary work -, the presence of the Christogram strongly suggests that this cabinet resulted from a Jesuit commission. Other features on this cabinet, such as the Timurid-style cartouches in plain, simple ivory fillets flanking the medallion, and similar cartouches inlaid in teak over the East Indian ebony veneer on the exterior sides of the box, suggest a similar date, ca. 1620-1650 and a testimony to a change in design. As is the case for the aforementioned writing cabinet, the present one clearly belongs to a period of transition to a fully developed "floral style" which is quintessentially Mughal and related to the courtly arts of the reign of Shah Jahan. This is a change which is also technical, since the new ivory inlay technique, featuring larger floral motifs also finely engraved and stained with dark lac, obviated the need for metal pins, whose presence characterized earlier production [see cat. no. 15] and is almost absent from the new one as seen from our second escritoire [2]. One other difference resides in the type of wood used, with these older examples, most probably linked with costly Portuguese commissions, having a teak structure, and the new ones usually a lighter type of wood.

This second fall-front writing cabinet [2] fully embodies the so-called Mughal "floral style" which, although largely associated with Shah Jahan's reign, was gradually developed during the reigns of Akbar (r. 1556-1605) and Jahangir (see Walker 1998, p. 86; Markel 1999; and Jaffer 2002, p. 62). It consists of flowering plants naturally depicted in profile against a plain background and formally arranged in rows. With a structure of exotic wood - probably poplar (Populus sp.) as identified in some matching examples, possibly the Himalayan poplar or Populus ciliata, a species distributed across Pakistan to Kashmir, along the Himalayas through India, and native to India and Pakistan -, and drawers made from teak, it is veneered in East Indian rosewood (Dalbergia latifolia) and decorated with ivory inlay. The iron fittings are similar in their depiction of the protective double-headed eagle. The exterior sides are dec-







Caxemira, ao longo dos Himalaias e pela Índia, sendo nativo da Índia e do Paquistão - e gavetas em teca, esta caixa-escritório é faixeada a sissó (Dalbergia latifolia) e decorada com embutidos de marfim. As ferragens são semelhantes às do exemplar anterior na representação da águia bicéfala protectora. As faces exteriores são decoradas, no campo central, por duas elegantes fiadas de dez (seis nas laterais) plantas floridas alternadas e representando diversas espécies - algumas mais naturalisticamente apresentadas e outras mais estilizadas - sendo a cercadura constituída por friso ondulante de duas espécies de flores alternadas, muito provavelmente papoila (Papaver sp.) e cravo-africano ou rosada-Índia (Tagetes erecta). Uma representação mais naturalística desta espécie pode ser apreciada nesta pintura sobre mica datável de ca. 1850 e provavelmente executada em Tiruchirappalli, no Tamil Nadu [fig. 7]. Uma característica desta produção, e que também pode ser observada em caixas-escritório revestidas a tartaruga, são os estreitos frisos enxaquetados ou em quadrícula. O interior apresenta dez gavetas (uma simulando duas) com pequenos puxadores de marfim torneados e tingidos, dispostas em quatro fiadas com uma gaveta grande e quadrada ao centro. Enquanto a decoração das frentes das gavetas consiste em duas plantas floridas (com excepção para a gaveta do centro com uma única planta florida mais alta), o interior do tampo de rebater é decorado com dois vasos em forma de balaústre com plantas floridas alternando com outras de menor dimensão. Um aspecto curioso da decoração é a presença de pequenas nuvens encaracoladas no topo da fileira superior das plantas floridas da frente. São claramente reminiscentes das nuvens auspiciosas chinesas. Por outro lado, lembremos que nuvens semelhantes surgem nos tapetes persas contemporâneos, ficando claras as semelhanças de estilo e relações de dependência formal entre a decoração de embutidos no mobiliário e os têxteis de temário floral, nomeadamente os que se pensa terem sido produzidos em Lahore (veja-se Walker 1998, p. 105). Uma caixa-escritório (27,5 x 43 x 32 cm) muito semelhante à presente, pertencente à colecção do Victoria and Albert Museum, inv. no. 1599-1903, difere apenas na decoração do campo central da frente, já que apresenta uma única fiada de três plantas floridas. Um contador de mesa (28 x 54,9 x 41,3 cm) com decoração idêntica, com duas fiadas de gavetas e datável da segunda metade do século XVII pertence à colecção do Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque, acc. no. 1976.176.1 (veja-se Merkel 1989, p. 152, cat. no. 161).

orated with two elegant rows of ten (six on the sides) alternating flowering plants of multiple species - some rendered naturalistically and others stylised - inside the central field bordered by an undulating frieze of alternating flowers, most probably poppies (Papaver sp.) and African marigolds (Tagetes erecta). In fact, from this painting on mica from ca. 1850 probably made in Tiruchirappalli, Tamil Nadu [fig. 7], a similar, yet more naturalistic rendition of the species may be observed. One characteristic feature of this production, which may also be observed in similar cabinets veneered in tortoiseshell, are the chequered borders. The interior is fitted with ten drawers (one simulating two) fitted with small, turned and dyed ivory knobs, set in four tiers with a large square drawer at the centre. While the decoration on the front of the drawers consists of two flowering plants (except for the centre drawer set with a single, taller flowering plant), the inner side of the fall-front is decorated with two baluster-vases with flowering plants alternating with smaller flowering plants. One curious aspect of its decoration is the presence of small curling clouds crowning the top of the upper row of flowering plants on the front. These are clearly reminiscent of Chinese-style auspicious clouds. On the other hand, similar cloud formations feature regularly in contemporary Persian carpets. In fact, the stylistic similarities between the inlay decoration and textiles with floral imagery - namely to the so-called "shaped carpets" probably produced in Lahore - in terms of their design and transmission, are clearly evident (see Walker 1998, p. 105). A matching rosewood veneered writing cabinet (27.5 x 43 x 32 cm) from the Victoria and Albert Museum, inv. no. 1599-1903, differs solely in its decoration of the central field of the fall-front exterior, which contrary to the present cabinet, features one single row of three flowering plants. A similarly decorated table cabinet (28 x 54.9 x 41.3 cm) with two tiers of drawers, from the second half of the 17th century is in the Metropolitan Museum of Art, New York, acc. no. 1976.176.1 (see Merkel 1989, p. 152, cat. no. 161).









[fig. 7] Pintura, provavelmente Tiruchirappalli, Tamil Nadu, Índia, ca. 1850; aguarela opaca sobre mica. Londres, British Museum, inv. no. 1913,0208,0.41. | Painting, probably Tiruchirappalli, Tamil Nadu, India, India, ca. 1850; opaque watercolour on mica. London, British Museum, inv. no. 1913,0208,0.41.

Pedro Moura Carvalho, "What Happened to the Mughal Furniture? The Role of the Imperial Workshops, the Decorative Motifs Used, and the Influence of Western Models", Mugarnas. An Annual on the Visual Culture of the Islamic World, 21, 2004, pp. 79-94; Pedro Moura Carvalho, Luxury for Export. Artistic Exchange between India and Portugal around 1600 (cat.), Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, 2008; Manuel Castilho (ed.), Na Rota do Oriente. Objectos para o estudo da arte luso-oriental. The Eastern Route. Objects for the study of Portuguese-Oriental art (cat.), Lisboa, Manuel Castilho Antiguidades, 1999; Hugo Miguel Crespo, Luísa Penalva, "Joias Goesas: a Construção de uma Identidade Indo-Portuguesa. Goan Jewels: The Construction of an Indo-Portuguese Identity", in Luísa Penalva, Anísio Franco (eds.), Esplendores do Oriente. Joias de Ouro da Antiga Goa. Splendours of the Orient. Gold Jewels from Old Goa (cat.), Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga - Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2014, pp. 57-90; Pedro Dias, Mobiliário Indo-Português, Moreira de Cónegos, Imaginalis, 2013; Amin Jaffer, Luxury Goods from India. The Art of the Cabinet-Maker, London, V&A Publications, 2002; Ebba Koch, "The Baluster Column - A European Motif in Mughal Architecture and its Meaning", Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 45, 1982, pp. 251-262; Stephen Markel, "Jades, Jewels and Objets d'Art", in Pratapaditya Pal et al., Romance of the Taj Mahal (cat.), Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art - Thames and Hudson, 1989, pp. 128-169; Stephan Markel, "The Use of Flora and Fauna Imagery in Mughal Decorative Arts", in Som Prakash Verma (ed.), Flora and Fauna in Mughal Art, Mumbai, Marg Publications, 1999, pp. 25-35; Robert Skelton, "A Decorative Motif in Mughal Art", in Pratapaditya Pal (ed.), Aspects of Indian Art. Papers Presented in a Symposium at the Los Angeles County Museum of Art, October 1970, Leiden, E. J. Brill, 1972, pp. 147-152; Susan Stronge (ed.) The Arts of the Sikh Kingdoms, London, V&A Publications, 1999; Daniel Walker, Flowers Underfoot. Indian Carpets of the Mughal Era (cat.) London, Thames and Hudson, 1998.





17 VISTA DE PANGIM

Horace Van Ruith (assinado) | Óleo sobre tela | Bombaim (actual Mumbai) | Século XIX, ca. 1879-1884 50,8 x 99,1 cm

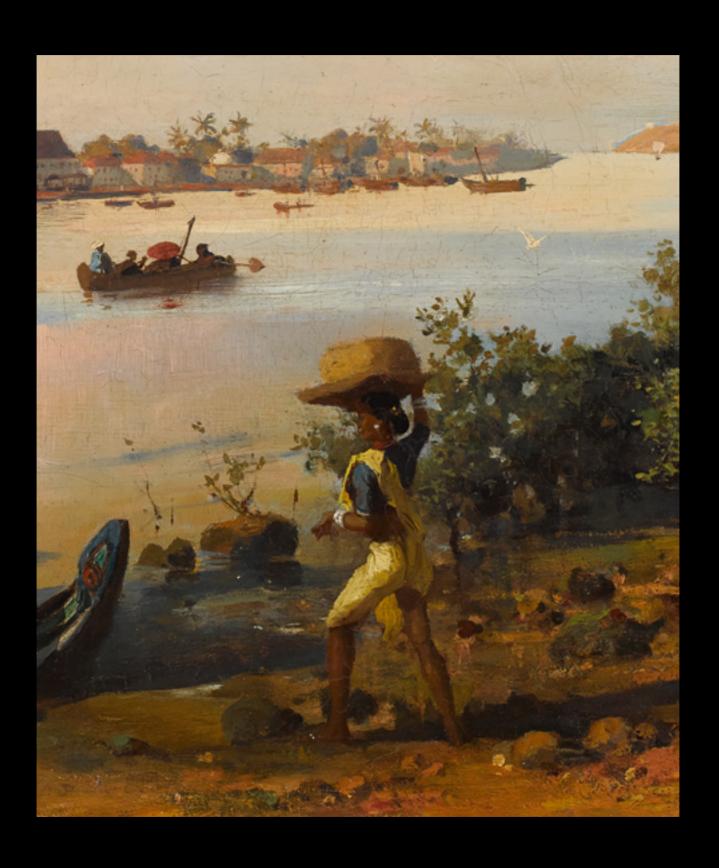
VIEW OF PANJIM

Horace Van Ruith (signed)
Oil painting on canvas
Bombay (present-day Mumbai
19th century, ca. 1879-1884
50.8 x 99.1 cm

A presente pintura de Horace Van Ruith (1839-1923), uma rara vista topográfica da cidade de Pangim (Panaji) debruçada sobre as águas do rio Mandovi, integra-se numa corrente romântica marcada por um claro fascínio pelo Oriente e pelo exótico. Possivelmente de ascendência russa, Van Ruith nasceu em Capri (ilha italiana situada no golfo de Nápoles), tendo desenvolvido a sua carreira artística

This painting by Horace Van Ruith (1839-1923), a rare topographical view of the city of Panjim (Panaji) viewed across the Mandovi river, follows the aesthetics of the Romantic movement in its deep, clear fascination with the Orient and the exotic. Possibly of Russian origin, Van Ruith was born on Capri (an island located on the south side of the Gulf of Naples, Italy). From the mid-19th century he became a pro-





durante a segunda metade do século XIX fundamentalmente em Londres onde se especializou no retrato, paisagem e pintura de género, tendo exposto regularmente na Royal Academy. Seguindo uma linha romântica de gosto orientalista, a obra de Van Ruith integra-se numa fase mais realista de influência antropológica, que abandona um registo idílico e pitoresco da primeira metade do século XIX, a favor de uma mais cuidada aproximação à cultura e aos costumes "orientais". Sem poder ser considerado um grande mestre, Van Ruith apresenta, porém, uma grande qualidade pictórica, com um domínio técnico e uma pincelada ao mesmo tempo fluida e expressiva, visível nesta sua pintura de Pangim sobre as margens do Mandovi, que representa uma fase madura da sua produção artística. As suas obras podem encontrar-se em diversas colecções particulares e públicas, tal como o Bristol Museum & Art Gallery, que possui um retrato da rainha Victoria de Inglaterra (r. 1837-1901) aquando da sua visita àquela cidade em 1899, sendo cópia de um famoso retrato por Heinrich von Angeli (1840-1925) - veja-se Quick 1906, p. 19, cat. no. 20. Mas também na British Library, Londres, encontramos um óleo adquirido em 1998 intitulado Pársis em Oração (ou Parsees at Prayer tal como registado no verso), obra pintada em Florença entre 1900 e 1921, e que inclui uma vista das praias de Bombaim (inv. no. F953). Já o Victoria and Albert Museum guarda uma outra pintura sua cuja atribuição é hoje colocada em dúvida, que leva o título Mulher nativa de Amritsar, obra datada da década de oitenta (inv. no. IS.45-1886). Mas se é bem verdade que Van Ruith viveu também em Itália, são as suas obras realizadas na Índia que constituem a sua produção artística mais reconhecida. Na realidade, o autor terá realizado várias viagens ao subcontinente indiano, tendo estado em Bombaim (actual Mumbai) entre os anos de 1879 e 1884. No seu retorno a Inglaterra o pintor participou na International Exhibition of Navigation, Commerce and Industry, exposição internacional que teve lugar em Liverpool, inaugurada a 11 de Maio de 1886 pela rainha Victoria. Aí, Van Ruith expôs uma vista de Bombaim realizada a partir da chamada "Malabar Hill". A estima que então granjeou ficou bem expressa na carta que o príncipe Arthur, duque de Connaught (1850-1942) escreveu à sua mãe, a rainha Victoria: Nenhum outro homem entende as peculiares características da vida indiana melhor que ele [Van Ruith] e é um artista talentoso - veja-se Rohatgi, Godrej & Mehrotra 1997, p. 153. São, no entanto, incomuns as suas obras, raramente surgindo no mercado, pese embora a sua longevidade e ritmo regular de produção.

fessional painter, settling in England where he specialised in portraiture, landscapes and genre scenes and exhibited on a regular basis at the Royal Academy. Following the orientalist trend of the Romantic movement, Van Ruith's work reveals an interest in a more realistic portrayal of reality which stems from the anthropological debates of his time. In fact, the painter shifts from an idyllic and picturesque depiction of daily life which was the norm for the first half of the 19th century, towards a careful approach to true "oriental" culture and customs. Although not considered a great master, Van Ruith's work shows a high pictorial quality, a mastery of technique and a fluid, expressive brushstroke, all of which are clear from this painting of Panjim over the banks of the Mandovi which is a fine example of his mature production. His works may be seen in several private and public collections such as the Bristol Museum & Art Gallery, where his portrait of Queen Victoria (r. 1837-1901) hangs, painted on the occasion of the queen's visit to Bristol in 1899, and a copy of a famous portrait by Heinrich von Angeli (1840-1925) - see Quick 1906, p. 19, cat. no. 20. The British Library in London has a painting by him acquired in 1998 (inv. no. F953). With the descriptive tile Parsees at Prayer Florence, inscribed on the back, it was painted between 1900 and 1921 and includes a view of the shorelines of Bombay. The Victoria and Albert Museum holds one other painting by him, A Native Lady from Amritsar (inv. no. IS.45-1886) which dates from the 1880s, although its attribution is now being put into question. And while it is true that Van Ruith also lived in Italy, the works he produced in India are certainly among the best known. In fact, the painter travelled several times to India and lived in Bombay (present-day Mumbai) between 1878 and 1884. Upon his return to England, Van Ruith exhibited at the International Exhibition of Navigation, Commerce and Industry which took place in Liverpool and was opened on the 11th May 1886 by Queen Victoria. On the occasion, the painter presented a view of Bombay from the so-called "Malabar Hill". The high esteem he enjoyed at the time is clear from the letter that Prince Arthur, Duke of Connaught (1850-1942) wrote to his mother Queen Victoria: no man understands the peculiar characteristics of Indian life better than he [Van Ruith] does and he is a very clever artist - see Rohatgi, Godrej & Mehrotra 1997, p. 153. Nonetheless, and despite his longevity and artistic output, his works are uncommon, and few have resurfaced in the art market.





Esta vista da cidade de Pangim, observada desde a margem norte do Mandovi, terá sido pintada entre 1879 e 1884, altura em que visitou Bombaim, cidade onde ficou estabelecido e na qual montou o seu atelier onde pintou este óleo, precisamente inscrito com o nome da cidade, e antes de regressar a Inglaterra em 1886 como vimos. Também deste período data uma outra obra-prima sua de grandes dimensões (102 x 152 cm) intitulada Devotos no Templo de Trimbakeshwar que, representando os peregrinos banhandose no rio Godavari junto ao templo dedicado a Shiva em Trimbak no estado do Maharashtra, foi igualmente inscrita com "Horace van Ruith Bombay" (veja-se Rohatgi, Godrej & Mehrotra 1997, p. 153). Não obstante a sua óbvia qualidade estética e pictórica, esta rara pintura constitui-se antes de mais como um documento iconográfico de grande valor, dado que apresenta uma vista da nova capital do Estado de Goa nas décadas finais de Oitocentos, a cidade de Nova Goa ou Pangim, que ocupava toda a margem esquerda do Mandovi, desde a sua foz até Daugim. Com efeito, a grande metrópole, reconhecida pela sua imponente arquitectura religiosa e civil, que havia sido Goa durante os séculos XVI e XVII, foi sendo progressivamente abandonada em resultado do assoreamento do seu porto. Assim, será mais perto da barra do rio Mandovi que, a partir de meados do século XVIII se formará uma nova capital, com melhor acessibilidade ao Índico (veja-se Dias 2005; Faria 2007; e Faria 2010). Aqui, a cidade é representada vista a partir de Betim, pequena aldeia piscatória do taluka (concelho) de Bardez, conhecida pela construção de embarcações e situada na margem norte do Mandovi. Banhado por uma cálida luminosidade rosa típica de fim de tarde, do casario da cidade destaca-se o então Palácio dos Governadores da Índia Portuguesa, uma fortaleza construída ainda no reinado de Yusuf Adil Shah (1450-1511), o sultão de Bijapur referido nas fontes portuguesas por Hidalcão, e conquistada definitivamente em 1510 por Afonso de Albuquerque (1453-1515). François Pyrard de Laval (ca. 1578-ca. 1623), navegador e aventureiro francês, descreve em ca. 1601-1611 a fortaleza que na segunda metade do século XVI havia sido transformada em residência, dizendo: Há nesta fortaleza bons aposentos que formam um palácio belo e cómodo, onde os vice-reis quando chegam de Portugal vão sempre desembarcar e esperar até fazerem a sua entrada solene e tomar posse; e o vice-rei que sai vai ali morar até partir. [Il ya de fort bons logements en cette forteresse, et les vices-rois qui viennent de Portugal vont toujours descendre là, et y demeurent jusqu'à ce qu'ils fassent leur entrée, et prennent

This view of Panjim, seen from the north bank of the Mandovi, was painted between 1879 and 1884, when Van Ruith lived in Mumbai, the city in which he set up his studio while in India and where he painted this oil painting inscribed with the name of the city, before his departure to England in 1886 as previously mentioned. Datable to the same period is another of his masterpieces, a large composition (102 x 152 cm) entitled Worshipers at the Trimbakeshwar Temple, which depicts pilgrims bathing in the Gondavari river next to the temple dedicated to Shiva in the town of Trimbak, in the present-day state of Maharashtra. Similarly, the painting features an inscription which reads "Horace van Ruith Bombay" (see Rohatgi, Godrej & Mehrotra 1997, p. 153). Regardless of its clear aesthetic and pictorial qualities, the most important aspect of the present painting is its value as a unique iconographic document, since it offers us a rare view of the new capital of the Portuguese State of India during the final decades of the 19th century, the city of New Goa or Panjim, which stretched across the entire left bank of the Mandovi river, from its estuary to Daugim. Known for its imposing religious and civil architecture, the large metropolis that was 16th and 17th-century Goa, was gradually abandoned as a result of the silting up of its port. Accordingly, the new capital was built closer to the river bank with privileged access to the Indian ocean (see Dias 2005; Faria 2007; and Faria 2010). Here, the city is depicted as seen from Betim, a small fishing village situated on the Bardez taluka (county), known for its boat building and located on the north bank of the Mandovi river. Suffused with a warm pink light typical of late afternoons, the Palace of the Governors of the Portuguese State of India stands out among the rows of houses. A fortress built during the reign of Yusuf Adil Shah (1450-1511), the Sultan of Bijapur recorded in Portuguese sources as Hidalcão, it was definitively conquered in 1510 by Afonso de Albuquerque (1453-1515). François Pyrard de Laval (ca. 1578-ca. 1623), a French sailor and adventurer, described the fortress in ca. 1601-1611, by then already converted to a palace: There is very good lodging in this fort. The viceroys on their arrival from Portugal always land and tarry there, till they make their entry and take possession. The palace within it is a handsome and comfortable residence, and the retiring viceroy goes and stays there till he takes his departure. [Il ya de fort bons logements en cette forteresse, et les vices-rois qui viennent de Portugal vont toujours descendre là, et y demeurent jusqu'à ce qu'ils fassent leur entrée, et prennent possession. Le palais y est beau et logeable, et l'autre vice-roi qui sort y va demeurer jusqu'à ce qu'il possession. Le palais y est beau et logeable, et l'autre vice-roi qui sort y va demeurer jusqu'à ce qu'il s'en aille] (Pyrard de Laval 1998, Vol. 2, p. 566). No processo de abandono da cidade de Goa, o conde da Ega, Manuel de Saldanha e Albuquerque (1712-1771) muda, em 1759, a residência oficial dos vice-reis para Pangim, dando assim início ao desenvolvimento urbano desta pequena povoação que até então tinha servido como zona de recreio da aristocracia portuguesa radicada na Índia, estando aí construídas as suas quintas de recreio (Saldanha 1925, Vol. 2, p. 172). Não seria sem razão que o mesmo Pyrard de Laval afirmara que: Este sítio de Pangim é um dos mais belos e agradáveis de toda a ilha. [Cette demeure de Panjim est l'une des plus belles et agréables de toute l'île] (Pyrard de Laval 1998, Vol. 2, p. 566). Como seria de esperar, o palácio é representado com uma série de telhados em tesoura, e ainda sem a grande varanda voltada sobre o Mandovi que seria apenas construída nos finais do século XIX, informando-nos então o pintor, do seu facies arquitectónico neste período. Este apresenta-se com uma fachada sobre o rio com três corpos torreados, um ao centro e dois dispostos lateralmente, separados por dois panos recuados, o que lhe s'en aille] (Pyrard de Laval 1998, Vol. 2, p. 566). Upon the gradual abandonment of the old city of Goa, the Earl of Ega, Manuel de Saldanha e Albuquerque (1712-1771) moves the official residence of the viceroys to Panjim in 1759, giving start to the urbanistic development of this small town that, up to that point, had served as recreational land for Portuguese noblemen living in India, where their holiday cottages (or recreational farms) were situated (Saldanha 1925, Vol. 2, p. 172). Therefore, it is not surprising that the same Pyrard de Laval considered that: This Panjim residence is one of the most beautiful and agreeable in the whole island. [Cette demeure de Panjim est l'une des plus belles et agréables de toute l'île] (Pyrard de Laval 1998, Vol. 2, p. 566). As would be expected, the palace is depicted with a set of steep hipped roofs (with curved hips) and without the large balcony facing the river that would be built later in the 19th century, thus providing important information about the architectural features of the palace in the 1880s. The palace features a front facing the river set with three turreted blocks, one at the centre and two on the sides separated by recessed walls giving it a certain architectural dynamism, further highlighted by the





confere uma certa dinâmica, mais acentuada pelos tradicionais telhados em tesoura muito inclinados dada a intensa precipitação a que estavam sujeitos nos meses da monção. Curiosamente, estes são representados a branco, o que poderá corresponder às campanhas de reabilitação levadas a cabo pelo governador Cardoso de Carvalho em 1887, correspondendo à cobertura de argamassa e cal utilizada para os impermeabilizar (Saldanha 1926, Vol. 2, p. 174). No entorno do antigo Palácio dos Vice-Reis reconhecem-se alguns palácios da velha aristocracia radicada na Índia, a elite de oficiais que detinha os altos cargos da administração do Estado da Índia. O antigo palácio dos Castros, a título de exemplo, está representado do lado esquerdo (veja-se Carita 1996, p. 108). Já do lado direito e em direcção à barra surge representado o palácio dos Soares, já então adaptado a Alfândega. No campo da arquitectura religiosa, consegue vislumbrar-se entre o casario uma pequena cúpula branca, identificável com a antiga Capela de São Tomé (construída em 1845), que ainda hoje, embora já muito transformada, sobrevive na malha urbana da cidade. Na margem esquerda do Mandovi (à direita na pintura), e na barra já frente ao oceano, vislumbra-se o Forte de Aguada. Situado no extremo sul da praia de Sinquerim em Candolim, igualmente no taluka de Bardez, era ao abrigo das suas muralhas que as embarcações faziam a "aguada", abastecendo-se de água potável nas nascentes do chamado "morro de Aguada". Iniciada a sua construção em 1604, Aguada veio a tornar-se uma das maiores fortificações construídas pelos portugueses na Índia (veja-se Nazareth 1904).

No entanto, é no primeiro plano desta pintura que se inscreve o olhar atento e bem informado do pintor onde, de uma forma quase velada, faz uma perspicaz descrição da traditional steep hipped roofs that were best suited for the intense rainfall to which the palace was subjected during the rainy season or monsoon. Curiously, the roofs are depicted in white, which may correspond to the renovation campaigns undertaken under the command of the governor Cardoso de Carvalho in 1887, and to the plaster and lime coating used for making them more rainproof (Saldanha, 1926, Vol. 2, p. 174). Next to the former residence of the viceroys we can recognize some palaces belonging to the old aristocracy settled in India, an elite group of court officials that held high positions in the administration of the Portuguese State of India. The old palace belonging to the Castro family, for example, is depicted on the left (see Carita 1996, p. 108). On the right and towards the river bank the palace belonging to the Soares family is shown, by then already adapted to house the Customs offices. Regarding the religious architecture of the city, one may detect between the rows of houses a small white dome, that can be identified with the old Chapel of St. Thomas (built in 1845), which still survives today among the complex urban fabric of the city, albeit much transformed. On the left bank of the Mandovi (on the right side of picture) and near the sea, one may easily identify the Aguada fort. Situated at the southern end of Singuerim beach in Candolim, likewise belonging to the taluka Bardez, its walls gave protection to the vessels that needed to replenish their fresh water reserves from the nearby springs on the Aguada hills. The construction of the fort began in 1604 and by the time it was finished it had become one of the largest forts built by the Portuguese in India (see Nazareth 1904).

Nonetheless, it is in the foreground scene that better reveals the powers of observation of the painter and his insight into contemporary Goan society. Several figures consociedade goesa de então. Aí, várias figuras convergem para um barco que a breve trecho atravessará o Mandovi. Entre estas, ao centro destaca-se um goês católico trajando à europeia casaca, cartola e guarda-sol. Contrastando com os barqueiros que envergam o tradicional langotim (pano para cingir à cintura) e as duas figuras femininas vestidas de sari de cores vivas (vermelhão, azul e amarelo) bem ao modo e gosto indiano, a figura do goês católico em sóbrios tons de castanho, espelha as clivagens culturais que caracterizam a sociedade goesa. Sintomática e muito expressiva é a inclusão de dois porcos, animais raros na Índia já que o consumo da sua carne era vedado aos hindus, como aos muçulmanos. Surgem aqui representados como que enquanto testemunho da integração de hábitos europeus, que tão bem são expressos pela culinária típica goesa, basta recordar o sarapatel (preparado com a carne, cabeça, fígado, coração, rins e sangue de porco), o vindaloo (vindalho) ou o balchão. Em plenas águas do Mandovi, de pequenas proporções e lançado de forma quase abstracta, vemos uma galeota, com seu camarote forrado a pano vermelho junto à proa, e seus costumeiros remadores trajando azul e turbante amarelo. Este tipo de galeota ou bergantim era tradicionalmente usado, quer pelo governador como por elementos das mais importantes famílias goesas, sendo utilizados nas suas deslocações e cerimónias, emprestando aparato cenográfico aos últimos fastos do colonialismo na Ásia portuguesa. O ambiente idílico e prazeroso que mais se torna evidente pelo enquadramento das exóticas palmeiras, afirma de forma não totalmente inocente a singularidade da vida quotidiana em Goa, uma existência aparentemente pacifica e lânguida aqui tão bem retratada

baseado num texto original inédito de Helder Carita

verge on a boat that will shortly cross the Mandovi. Among these, at the centre stands the figure of a Goan Catholic man stands out dressed in a European style, with a tail-coat, a top hat and a sunshade. In contrast, the boatmen wear the traditional langotim (a loincloth fastened at the waist) and two female figures wear brightly coloured sari (vermilion, blue and yellow) in Indian style. The Goan Catholic man dresses in sober brown hues, mirroring the cultural cleavages that characterised Goan society. Highly significant is the inclusion of two pigs on the right; animals that are rare in India since their meat was forbidden to Hindus and Muslims alike. They seem to be depicted as signs or to serve as testimony to the assimilation of European habits in Goan social life, which are well conveyed by Goan cuisine, namely in dishes such as sarapatel (prepared with pork meat, head, liver, heart, kidneys and blood), vindaloo (vindalho) or balchão. Depicted in the middle of the Mandovi and drawn in an almost abstract way, there is a galiot with its cabin lined in red cloth, and its oarsmen dressed in blue and wearing yellow turbans. This type of galiot or brigantine was traditionally used either by the governor or by individuals from of the most important Goan families for their trips and ceremonies, thereby giving a certain theatrical appeal to the final grand acts of colonialism in Portuguese Asia. The idyllic and pleasing atmosphere further emphasised by the framing effect created by the exotic palm trees conveys, albeit in knowing manner, the unique character of everyday life in Goa; a seemingly peaceful and languid existence, captured so masterfully in this View of Panjim.

based on an original, unpublished text by Helder Carita

Helder Carita, Palácios de Goa. Modelos e Tipologias de Arquitectura Indo-Portuguesa, Lisboa, Quetzal, 1996; Pedro Dias, De Goa a Pangim. Memórias Intangíveis da Capital do Estado Português da Índia, Lisboa, Santander Totta, 2005; Alice Santiago Faria, "Pangim entre o passado e a modernidade. A construção da cidade de Nova Goa, 1776-1921", Murphy, 2, 2007, pp. 66-97; Alice Santiago Faria, "A paisagem urbana de Nova Goa, entre a «velha cidade» e os tempos modernos", in João Paulo Oliveira e Costa, Vítor Luís Gaspar Rodrigues (eds.), O Estado da Índia e os Desafios Europeus. Actas do XII Seminário Internacional de História Indo-Portuguesa, Lisboa, Centro de História de Além-Mar, 2010, pp. 575-595; Manuel Ferreira Martins, Planta Topographica de Nova Goa, Capital da Índia Portuguesa, Lisboa, 1870; J. do Carmo Nazareth, "Praça de Aguada e seu Pharol", Oriente Português, 1.6, 1904, pp. 287-279; Francisco Pyrard de Laval, Voyage de Pyrard de Laval aux Indes orientales (1601-1611), 2 Vols., Paris, Éditions Chandeigne - Librairie Portugaise, 1998; Richard Quick, Catalogue (with descriptive notes) of the Collection of Pictures and the Collection of Statuary, Bristol, Bristol Art Gallery - City and County of Bristol, 1906; Pauline Rohatgi, Pheroza Godrej, Rahul Mehrotra, Bombay to Mumbai. Changing Perspectives, Mumbai, Marg Publications, 1997; M. J. Gabriel de Saldanha, História de Goa. Política e Arqueológica, 2 Vols., Nova Goa, Livraria Coelho, 1925; José Francisco da Silva, Planta da Cidade de Nova Goa, Lisboa, 1888.

18



BOX

Carved ivory; silver mountings Ceylon (Sri Lanka) Mid-17th century 14.5 × 31 × 20 cm

Rara e importante caixa de grandes dimensões, de corpo paralelepipédico, tampa de levantar plana e ligeiramente saliente (com correntes de prata no interior), soco igualmente saliente e pés de bolacha torneados ligados à caixa por dois travessões rectos. O corpo é constituído por quatro espessas placas de marfim - com ca. 1 cm de espessura -, medindo 29,7 x 9,4 cm as que formam a frente e o tardoz, ensambladas em

Rare large box, rectangular in shape with a flat top lid slightly projecting (set with silver chains on the interior), projecting socle and ball-shaped turned feet connected to the underside by two straight bevelled rulers. The box is formed out of four dovetailed thick ivory panels - of ca. 1 cm in thickness -, the front and back measuring 29.7 x 9.4 cm, joined by a secret mitred dovetail, also known as full-blind









cauda de andorinha cega, portanto com os malhetes escondidos com pestana à meia-esquadria. Duas excepcionais placas formam a tampa - com 30,7 cm de comprimento - e três formam a base, sabiamente ensambladas em junta plana de encaixe a meia-madeira, fixas com cavilhas também de marfim. A tampa assenta no corpo da caixa através de sulco entalhado que corre ao longo da sua face interior. As placas do corpo da caixa foram cuidadosamente ensambladas com as da base através de três respigas de cada lado maior e duas em cada uma das ilhargas, que assentam sobre os encaixes que a atravessam; uma ensamblagem reforçada por cavilhas de marfim. Muito embora posteriores, os actuais pés torneados seriam semelhantes aos originais, sujeitos a um desgaste físico de que não vemos sinais na face exterior da base, mas que dele encontramos marcas nas travessas dispostas transversalmente e que, sendo originais, nos informam da função primeira desta imponente e sumptuosa peça de mobiliário de âmbito feminino: trata-se de uma caixa de estrado, muito provavelmente para conter os pertences preciosos de uma dama nobre, talvez objectos e materiais ligados à costura e aos bordados, tais como valiosos novelos de retrós de seda e fio de ouro e prata.

À excepção do fundo, todas as placas são profusamente entalhadas em baixo-relevo na face exterior com enrolamentos vegetalistas de gavinhas e botões de flor-de-lótus estilizados, denominados de 實相花 ou bǎoxiānghuā na arte chinesa, de que a cingalesa é também devedora. Estes enrolamentos apresentam-se dispostos em simetria: dois na frente, verso e ilhargas, em composição emoldurada por simples friso perlado; e quatro no tampo, numa composição quadripartida emoldurada por fino friso perlado e banda de florões de quatro pétalas, uma decoração típica cingalesa. Embora este particular motivo floral de băoxiānghuā possa ser considerado quintessencialmente cingalês (Coomaraswamy 1956), o tratamento escultórico do marfim, desenvolvido até cerca da metade da espessura das placas (ca. 0,5 cm), é claramente inspirado em fontes gravadas europeias, sendo também ocidental o tónus escultórico, de fino relevo, que de alguma forma se aproxima do naturalismo botânico do melhor baixo-relevo pétreo tal como praticado na corte mogol dos imperadores Jahangir (r. 1605-1627) e Shah Jahan (r. 1628-1658) - veja-se Michell 2007. O mesmo requinte e decoração floral é observável nas sofisticadas e abundantes montagens em prata vazada, repuxada e cinzelada que, idealizadas logo no momento da concepção original da caixa - dadas as reservas planas depois cobertas pelas montagens vazadas, em contraste cromático

dovetail joint (the outer edges meet at a 45-degree angle while hiding the dovetails internally within the joint). Two exceptionally large panels make up the lid (each with 30.7 cm in length) and three form the base, assembled with half lap splice joints, held in place with ivory pins. Although slightly later, the present turned feet would have been similar to the original ones given the absence of wear signs on the underside of the box, and their presence on the original rulers. The presence of the ball feet informs us of the likely original function of this imposing, sumptuous piece of furniture: it is a box intended to be placed on a dais and probably used to store the precious belongings of a noble lady, objects and materials used for needlework and embroidery such as valuable silk yarn balls and gold and silver thread.

All sides except for the base are profusely carved in low-relief with large vine scrolls and stylised lotus buds known as 寶相花 or bǎoxiānghuā in Chinese art, an artistic tradition which deeply influenced Ceylonese art. These vine scrolls are symmetrically arranged: two on the front, back and sides, in a panel framed by a simple beaded frieze; and four on the lid, in a quadripartite panel framed by a thin beaded frieze and a larger quatrefoil band typical of Ceylonese decorative schemes. Regardless of the quintessential Ceylonese character of the băoxiānghuā floral motif (Coomaraswamy 1956), the sculptural finesse of the carving is clearly inspired in European prints and are similar to the botanical naturalism present in the best Mughal low-relief stone carving datable to the reigns of Jahangir (r. 1605-1627) and Shah Jahan (r. 1628-1658) - see Michell 2007. The same refinement and floral decoration may be seen in the sophisticated and copious pierced, openwork silver mountings worked in repoussé and chased. These elements, conceived from the outset given the plane reserves later covered with the pierced mountings, with a clear contrast between the silver and the smooth, flat ivory, not only further contribute to the aesthetic unity of its decoration, but were strategically placed over the joints uniting the ivory panels that form this large casket: cusped, polylobate angle-pieces on the lid, and also on the socle; bands on the lid forming a cross with a lozenge at the centre (reminiscent of a European-style female coat of arms) dividing the carved composition in quarters, projecting towards the edge and covering the joints, also present on the socle; corner uprights covering the edges of the box; and long, projecting hinges with polylobate pierced finials, seen on

entre a prata e o marfim liso -, não apenas contribuem para a unidade estética da sua decoração, como foram estrategicamente colocadas nos pontos de ensamblagem das diversas placas de marfim que formam este grande cofre: cantoneiras polilobadas da tampa, espelhadas no soco; tarjas em cruz na tampa, com losango ao centro como uma curiosa lisonja (escudo heráldico feminino), que dividem a sua composição esquartelada e se prolongam à espessura da tampa, cobrindo a assemblagem das duas grandes placas que a compõem, espelhadas também no soco; cantoneiras verticais cobrindo as arestas do corpo da caixa; e dobradiças cujos planos se prolongam desmesuradamente terminando em medalhão polilobado, vazado, presentes tanto no exterior (tardoz) como no interior (tampa), que remetem para protótipos medievais europeus e islâmicos. Das montagens fazem igualmente parte as pegas das ilhargas (gualdras), forjadas e lavradas a lima, como que torneadas, excepcionais no peso dado serem maciças e, claro, a fechadura (dupla, de mola), com espelho em forma de escudete, ladeado por quatro largas tachas hemisféricas, e uma extraordinária chave decorada com elementos florais estilizados, vazados, possivelmente de origem já europeia e ligeiramente posterior.

A qualidade do entalhe é em tudo comparável à das melhores peças produzidas no Ceilão ainda para o mercado português (sensivelmente até 1658), em particular as que, possuindo uma estrutura de madeira de teca faixeada a tartaruga ou por vezes de cobre dourado (ou até folhas de mica, moscovite), são integralmente cobertas por finas placas de marfim vazadas e entalhadas - veja-se o pequeno contador de duas portas do Ashmolean Museum of Art, Oxford (inv. no. EA1976.6) que, apresentando um marcado cunho da arte e gosto cingaleses, poderá datar ainda da primeira metade do século XVII (Veenendaal 2014, pp. 38-39; veja-se Jordan Gschwend & Beltz, 2010, pp. 120-121, cat. no. 51-52). A principal diferença reside no material, que no caso da nossa caixa é de uma enorme opulência e liberalidade dada a extraordinária espessura das placas, a lembrar os primeiros cofres ainda produzidos em Kötte nos meados do século XVI, quando a tradição pela escultura em médio e alto-relevo, devida aos mestres entalhadores de origem Tamil da corte "imperial", não se tinha ainda perdido (veja-se Ferrão 1990; Jaffer & Schwabe 1999; e Jordan Gschwend & Beltz, 2010, maxime cat. no. 12, 18-19, 21-23, 50-52). Um dos exemplares desta produção faixeada, com finas placas de marfim vazado, que melhor se pode comparar com a presente, é uma caixa com a mesma forma (25,2 cm de comprimento),

the back and on the inside of the lid, reminiscent of medieval and Islamic models. The mountings also comprise the turned-like side handles, exceptional for their weight, and the lock (double, spring lock), with the escutcheon in the shape of a coat of arms flanked by four large hemispherical silver nails and an extraordinary key, possibly slightly later and European in origin, decorated with pierced, openwork floral elements.

The quality of the carving is similar to the best examples produced in Ceylon for the Portuguese market (approximately until 1658), namely to the veneered boxes and cabinets (with a wooden structure covered by tortoiseshell plaques, gilded copper or even mirror mica), covered with thin pierced, openwork ivory carved plaques - see the small table cabinet with doors from the Ashmolean Museum of Art, Oxford (inv. no. EA1976.6) dated to the first half of the 17th century (Veenendaal 2014, pp. 38-39; see Jordan Gschwend & Beltz, 2010, pp. 120-121, cat. no. 51-52). The main difference lies in the material used, given that the present box, in its opulence, uses thick, large ivory plaques similar in construction and material to the early caskets made in Kötte in the mid-16th century until the demise of the "imperial" capital (Ferrão 1990; Jaffer & Schwabe 1999; and Jordan Gschwend & Beltz, 2010). One of the best examples of this veneered, openwork pieces of furniture, similar to the present one and following the same shape (25.2 cm in length), decoration (although less refined) and identical silver mountings, is dated to the second half of the 17th century and belongs to the Rijksmuseum, Amsterdam, inv. no. BK-1971-30 (Veenendaal 2014, p. 38). The superior quality of the carving of the present box contrasts with similar ivory and ebony examples datable to the second half of the 17th century and commissioned by the Dutch. Although similar in their floral decoration, they are distinct in their execution and scale of the motifs, which became larger towards the end of the century. These are mainly caskets and cabinets (Veenendaal 2014, p. 31), but also pipe cases, such as the ones in the Victoria and Albert Museum, London, inv. no. W147-1928, and the Asian Civilisations Museum, Singapore (Veenendaal 2014, p. 47; Jaffer 2002, pp. 50-51, cat. no. 18; and Chong 2013, p. 131, cat. no. 143). Furthermore, the silver mountings of the present box, as may be seen from the chasing tool marks, are very similar to the ones decorating a small, ivory carved Ceylonese primer flask dated to the





semelhante decoração, muito embora muito menos refinada, e idênticas montagens, em particular quanto às tachas da fechadura, datável da segunda metade do século XVII e conservada no Rijksmuseum, Amesterdão, inv. no. BK-1971-30 (Veenendaal 2014, p. 38). A finura da decoração entalhada da nossa caixa contrasta, então, com peças semelhantes em marfim e também em ébano realizadas já na segunda metade do século XVII para o mercado holandês que, sendo semelhantes no repertório floral, são muito diferentes na execução e igualmente na escala dos motivos, mais larga, e que se agigantará no final do século. Refiro-me a cofres e contadores (Veenendaal 2014, p. 31), mas também a caixas de cachimbo, tal como as que se conservam, por exemplo, no Victoria and Albert Museum, Londres, inv. no. W147-1928, e no Asian Civilisations Museum, Singapore (Veenendaal 2014, p. 47; Jaffer 2002, pp. 50-51, cat. no. 18; e Chong 2013, p. 131, cat. no. 143). As montagens em prata da nossa caixa são, por sua vez, como se pode ver no tipo de punções utilizados no cinzelado, muito semelhantes às de um pequeno polvorinho cingalês em marfim (para a pólvora fina, destinada a encher a caçoleta da arma) datável de meados de Seiscentos (Dias 2004, cat. no. 69, pp. 168-169; veja-se também Crespo 2014, pp. 172-173, cat. no. 111, e Crespo 2015, p. 174, cat. no. 111). As suas generosas dimensões, o nível do trabalho escultórico do marfim e das montagens argênteas, e acima de tudo a circunstância de ter sido construída com recurso a muito espessas placas de marfim africano, tornam esta caixa num unicum pela sua raridade e ao mesmo tempo num tour de force pela qualidade técnica e artística que a diferencia de todas quantas se conhecem desta rara produção.

mid-17th century (Dias 2004, cat. no. 69, pp. 168-169; see also Crespo 2014, pp. 172-173, cat. no. 111, and Crespo 2015, p. 174, cat. no. 111). Its large dimensions, the artistic level of the ivory carving and silver mountings, and above all the fact that it was built using very thick African ivory panels, make the present box a *unicum* for its rarity and a *tour de force* on account of the technical and artistic quality that distinguishes it from all other known pieces of this rare production.



Pedro Moura Carvalho (ed.), Luxury for Export. Artistic Exchange between India and Portugal around 1600 (cat.), Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, 2008; Alan Chong et al., Devotion and Desire. Cross-cultural art in Asia. New Acquisitions, Singapore, Asian Civilisations Museum, 2013; Ananda K. Coomaraswamy, Mediaeval Sinhalese Art, New Dheli, Munsharam Manoharlal, 1956; Hugo Miguel Crespo, Jóias da Carreira da Índia (cat.), Lisboa, Fundação Oriente, 2014; Hugo Miguel Crespo, Jewels from the India Run (cat.), Lisboa, Fundação Oriente, 2015; Pedro Dias, A Arte do Marfim. O Mundo onde os Portugueses chegaram (cat.), Porto, Pedro Bourbon de Aguiar Branco, V.O.C. Antiguidades, 2004; Pedro Dias, Portugal e Ceilão. Baluartes, Marfim e Pedraria, Lisboa, Santander Totta, 2006; Bernardo Ferrão, Mobiliário Português dos Primórdios ao Maneirismo, Vol. 3 (Índia e Japão), Porto, Lello & Irmão Editores, 1990, maxime pp. 77-91; Amin Jaffer, Luxury Goods from India. The Art of the Cabinet-Maker, London, V&A Publications, 2002; Amin Jaffer, Melanie Anne Schwabe, "A group of sixteenth-century caskets from Ceylon", Apollo, 149.445, 1999, pp. 3-14; Annemarie Jordan Gschwend, Johannes Beltz (eds.), Elfenbeine aus Ceylon: Luxusgüter für Katharina von Habsburg (1507-1578) (cat.), Zürich, Museum Rietberg, 2010; George Michell, The Majesty of Mughal Decoration. The Art and Architecture of Islamic India, London, Thames and Hudson, 2007; Jan Veenendaal, Asian Art and Dutch Taste, Zwolle, The Hague, Gemeentemuseum, 2014; Wilfried Seipel (ed.), Exotica. Portugals Entdeckungen im Spiegel fürstlicher Kunst- und Wunderkammern der Renaissance (cat.), Vienna - Milano, Kunsthistorisches Museum - Skira, 2000.

19 CONTADOR DE MESA

Madeira exótica, tartaruga e marfim; ferragens em prata | Ceilão (Sri Lanka) | Século XVI (finais) $24.2 \times 47.6 \times 32.6$ cm

TABLE CABINET

Exotic wood, tortoiseshell, ivory silver mountings
Ceylon (Sri Lanka)
Late 16th century
24.2 x 47.6 x 32.6 cm

Contador de mesa de estrutura em madeira exótica faixeada a placas de tartaruga e revestida a painéis de marfim vazados e enriquecido com ferragens de prata. De caixa rectangular, este contador de mesa assente sobre pés em bola achatada é integralmente coberto por finos painéis de marfim vazados delicadamente entalhados, fixos sobre placas de tartaruga translúcida aplicadas sobre o fundo dou-

Table cabinet made of exotic wood veneered with tortoiseshell plaques, set with pierced ivory panels, and fitted with silver mountings. Rectangular table cabinet, resting on top of ball-shaped feet, with pierced, openwork and finely carved ivory panels set on a tortoiseshell ground pinned to the gilded wooden structure, framed with plain, etched-like ivory mouldings with a simple wavy pattern.



rado da madeira, e rematados por simples molduras planas de marfim gravadas com ondeados. As montagens em prata consistem nos espelhos de fechadura com decoração vazada, cantoneiras finamente cinzeladas com motivos florais, duas maciças asas laterais ou gualdras produzidas por fundição e pregaria decorativa de motivo em estrela. Com dois níveis de gavetas, este contador apresenta um nível inferior com três gavetas e um superior com apenas uma simulando as mesmas três, mantendo a simetria, mais reforçada com a presença dos respectivos seis espelhos de fechadura idênticos em cada frente. Estas são decoradas com idêntico esquema de enrolamentos vegetalistas dispostos em simetria. As ilhargas apresentam igual composição em "tapete", com campo central onde pontua um largo enrolamento vegetalista em "S" com flores, botões e folhas, e larga cercadura com friso contínuo de ondulado fitomórfico; o emolduramento estreito das

The silver mountings consist of escutcheons decorated in pierced openwork, corner fittings finely chased with floral motifs, cast handles with chased and filed decoration, and decorative star-like nails. It has two tiers of drawers. The bottom tier has three drawers while the top tier has only one, with the front of the top drawer simulating three, keeping the overall symmetry of the front of the cabinet with its six pierced openwork silver escutcheons. Each front of the drawers is decorated with the same scheme of intricate floral scrolls set with two-fold symmetry. The sides share the same carpet-like decorative scheme, with a central field featuring a large floral "S"-shaped scroll with flowers, buds and leaves, and a large border with a continuous undulating floral frieze; the narrow border the edges have an etched-like wavy pattern similar to the front, which is also present on the top. The top is lavishly decorated with a similar carpet-like scheme, with the central









arestas apresenta um padrão ondulante gravado semelhante aos da frente, que igualmente se repete no topo. Este último é minuciosamente decorado com semelhante esquema em "tapete", com o Pelicano místico (ou Pie pellicane) conhecido também por Pelicano ferindo-se a si própria, ou Pelicano em *Piedade*, proeminentemente representado no campo central. Com efeito, no interior do medalhão redondo no centro do campo está representado um pelicano cortando da sua própria carne e alimentando as suas crias do seu sangue. Trata-se de uma representação simbólica de Jesus Cristo derramando o seu precioso sangue para Redenção da Humanidade, e da Igreja que distribui as graças da Redenção de Cristo na missa e pelos sacramentos. Símbolo da piedade cristã, é tema recorrente na chamada arte "Indo-Portuguesa", usada não apenas em contexto religioso, mas também na decoração de objectos encomendados na Ásia Portuguesa por ricos oficiais, nobres e influentes mercadores. O tardoz, pelo contrário, apresenta no campo, no centro de enrolamentos vegetalistas dispostos em arco, uma cena de caça entre animais.

Luxuosos contadores de mesa portáteis deste tipo serviam para conter e proteger documentos importantes e pequenos objectos valiosos. Simples quanto à construção, o seu impacto visual dependia da riqueza da sua decoração. Contadores semelhantes foram produzidos no Ceilão, o actual Sri Lanka, sob encomenda portuguesa a partir de meados de Quinhentos. Enquanto a forma e função são claramente europeias, os temas e em particular o estilo do entalhe do marfim são característicos das artes sumptuárias cingalesas do período. Peças com semelhante construção e repertório decorativo - com finas placas de marfim delicadamente vazadas e entalhadas montadas sobre fundo de teca, cobre dourado ou, mais raramente sobre tartaruga aplicada a uma estrutura de madeira previamente dourada – podem ser encontradas em colecções públicas e particulares, se bem que em muito reduzido número (veja-se Jordan Gschwend & Beltz, 2010, p. 77, cat. no. 23, p. 120, cat. no. 51, e p. 121, cat. no. 52). Apenas um outro contador de mesa com fundo em tartaruga é conhecido, embora apresente apenas uma decoração puramente floral.

field featuring a *Pelican vulning herself* also known as *Pelican in her piety* (the *Pie pellicane*). In fact, depicted on the inside the roundel at the centre of the field, there is a mother pelican cutting into her own flesh to feed her young with her blood. This is symbolic of Jesus Christ shedding his precious blood for the redemption of Humanity, and also a symbol the Church distributing the graces of Christ's redemption in the mass and sacraments. It is a symbol of Christian piety and a recurrent motif in so-called Indo-Portuguese art, used not only in a religious context but also in art works commissioned by wealthy officials, noblemen and merchants in Portuguese Asia. The reverse side, in contrast, features on the field, on the centre of an arch-like floral scroll, a scene of hunting animals.

Portable table cabinets of this type were luxury containers for documents or smaller precious objects. They were simple in construction and their impact depended on the richness of their decoration. Such cabinets were produced in Ceylon (present day Sri Lanka) off the western coast of India on commission from Portuguese high officials and traders for the European market by the mid sixteenth century. While the shape and function are clearly European, the subject and style of the elaborate ivory carved decoration are characteristic of Ceylonese luxury arts. Pieces with a similar construction and decorative repertoire - with pierced, openwork ivory plaques set on teak, gilded copper or brass and, more rarely with tortoiseshell on a gilded background - are to be found in public and private collections in very small numbers (see Jordan Gschwend & Beltz, 2010, p. 77, cat. no. 23, p. 120, cat. no. 51, and p. 121, cat. no. 52). Only one other similar table cabinet with tortoiseshell background is known to exist although unlike the present one its decoration is purely floral.

Pedro Dias, Mobiliário Indo-Português, Moreira de Cónegos, Imaginalis, 2013; Pedro Dias, Portugal e Ceilão. Baluartes, Marfim e Pedraria, Lisboa, Santander Totta, 2006; Bernardo Ferrão, Mobiliário Português. Dos Primórdios ao Maneirismo, Vol. 3, Porto, Lello & Irmão Editores, 1990; Annemarie Jordan Gschwend, Johannes Beltz (eds.), Elfenbeine aus Ceylon. Luxusgüter für Katharina von Habsburg (1507-1578) (cat.), Zürich, Museum Rietberg, 2010; Amin Jaffer, Luxury Goods from India. The Art of the Cabinet-Maker, London, V&A Publications 2002.







CONJUNTO DE MARFIM (CAIXA, AGULHEIRO E COPO)

Madeira exótica e marfim entalhado, montagens em prata; e marfim torneado e entalhado | Ceilão (Sri Lanka) |

Século XVII (meados) $9 \times 24,5 \times 19$ cm (caixa), $13 \times 4,5 \times 4,5$ (agulheiro) e $7 \times 8,5 \times 8,5$ cm (copo)

IVORY SET (BOX, NEEDLE CASE AND CUP)

Exotic wood and carved ivory with silver fittings; and turned, carved ivory Ceylon (Sri Lanka)
Mid-17th century $9 \times 24.5 \times 19$ cm (box), $13 \times 4.5 \times 4.5$ (needle case),
and $7 \times 8.5 \times 8.5$ cm (cup)

Este conjunto de objectos de marfim entalhado são um bom testemunho da criatividade e desembaraço dos artesãos cingaleses em adaptar o seu talento e habilidade na produção de objectos segundo gosto e tipologia europeia. Embora diferentes na sua forma, mas muito provavelmente afins quanto à sua utilização e consumidor pretendido mulheres de alta estirpe ligadas por casamento ou família a

The present set of carved ivory objects stand as testimony to the ingenuity of Ceylonese craftsmen in adapting their carving and turning skills to the production of European-type objects. Although different in their shape, and probably alike in their use and target market - women of status connected by marriage or family to high officers of the Portuguese State of India (or Dutch officials and





[fig. 1] Fotógrafo anónimo, *Ivory turning, Ceylon*, ca. 1900; postal fotográfico a preto e branco. Lisboa, colecção do autor. | Anonymous photographer, *Ivory turning, Ceylon*, ca. 1900; black and white photographic postcard. Lisbon, author's collection.

altos oficiais do Estado Português da Índia (ou funcionários e comerciantes holandeses) estacionados ou de visita à ilha -, compartilham o mesmo esquema decorativo com enrolamentos vegetalistas de videiras e suas gavinhas. Este motivo decorativo de videira e gavinhas semeadas de pequenas aves, minuciosamente entalhadas no marfim é tipicamente cingalês (veja-se Coomaraswamy 1956, pp. 92-95; e Thilakasiri 1974). Na verdade, esquema decorativo semelhante é utilizado nas cercaduras das faces exteriores (e também o interior dos tampos de abater) e frentes de gavetas de alguns

merchants) stationed or on visit to the island - they share the same decorative scheme of scrolling vines and floral sprays. This design of scrolls of climbing vine tendrils interspersed with small birds, carved in ivory with minute detail, is quintessentially Ceylonese (see Coomaraswamy 1956, pp. 92-95; and Tilakasiri 1974). In fact, a similar decorative scheme is used throughout the mitred borders of exterior sides (also the interior of front-opening doors) and fronts of drawers of some examples of a select group of ivory carved cabinets depicting Adam and Eve, follow-



exemplos de um selecto grupo de caixas-escritório e ventós de marfim entalhado com a representação do par genesíaco de Adão e Eva baseada em gravuras europeias, tais como um (24 x 27 x 18 cm) no Victoria and Albert Museum, Londres, inv. no. 1067: 1 a 6-1855 (veja-se Jaffer 2002, pp. 54-55, cat. no. 20). De acordo com Veenendaal, um dos autores que se debruçou sobre esta particular produção, estes enrolamentos vegetalistas dispostos em sentido anti-horário ou contrário, são conhecidos como "motivo da espiral recalcitrante", um motivo de caule ou haste de planta associado ao "germe universal" e, de acordo com o mesmo autor, o seu uso neste grupo específico de caixas-escritório com Adão e Eva complementaria em sentido essa figuração genesíaca ao transmitir o desabrochar da natureza pela criação do Homem (veja-se Veenendaal pp. 41-42). No entanto, a sua utilização nestes objectos, desprovidos que se estão de qualquer carácter religioso, torna uma tal interpretação aqui sem sentido. Estas caixas-escritório e ventós têm sido associados, embora com argumentação insuficiente, a encomendas holandesas no Ceilão (veja-se Jaffer 2002; Chong 2013b, p. 4; e Veenendaal 2014, pp. 41-46). Pouco se sabe sobre o lugar exacto de fabrico destas peças, mas é seguro pensar que tais objectos para exportação foram criados nas imediações da clientela europeia que as encomendou, estabelecida em grandes centros de comércio nas zonas costeiras do Ceilão tais como Colombo - na costa oeste da ilha e situado ao lado da outrora capital imperial de Kōtte -, Galle ou Matara, conhecida dos portugueses como Matura, e situada na costa sul (veja-se Veenendaal 2014, p. 35). Tais objectos foram produzidos por marceneiros e entalhadores de ébano e marfim, conhecidos como vaduvō, e por torneiros, conhecidos como liyana vaduvō (veja-se Coomaraswamy 1956, p. 55). Muito embora praticamente nada se saiba sobre os procedimentos de encomenda, algumas informações importantes sobre as condições e métodos de trabalho podem ser intuídas a partir deste postal fotográfico [fig. 1] que, embora dos inícios dos anos de 1900, retrata este ofício tradicional cingalês com grande acuidade.

Esta cassetta da sposa ou caixa rectangular de lavores tem uma estrutura de madeira exótica revestida por finas placas de marfim delicadamente entalhadas. Segue fielmente quanto à forma protótipos europeus do século XVI, tais como as famosas caixas italianas de pastiglia, das quais se podem referir exemplos de formato e dimensões afins, tais como uma caixa (9,1 x 23,4 x 12,9 cm) do Victoria and Al-

ing European prints such as one (24 x 27 x 18 cm) in the Victoria and Albert Museum, London, inv. no. 1067:1 to 6-1855 (see Jaffer 2002, pp. 54-55, cat. no. 20). According to Veenendaal, the backward-scrolling tendrils are known as "recalcitrant spiral motif", a plant stem motif associated with the "universal germ" and, according to the same author, its use in this specific group of Adam and Eve cabinets would help to convey the enrichment of nature brought about through the Creation of Man (see Veenendaal pp. 41-42). Nonetheless, its use in the present objects, devoid of any religious nature or use, renders such an interpretation meaningless. These cabinets have been associated, albeit with seemingly insufficient evidence, to Dutch commissions in Ceylon (see Jaffer 2002; Chong 2013b, p. 4; and Veenendaal 2014, pp. 41-46). Little is known regarding the exact place of manufacture of these pieces, yet it is safe to assume that such export objects were created in the vicinity of the European clientele that commissioned them, settled in major centres of commerce in the coastal areas of Ceylon such as Colombo - on the west coast of the island and situated next to the once imperial capital of Kötte -, Galle or Matara (known to the Portuguese as Matura), on the southern coast of the present-day Southern Province (see Veenendaal 2014, p. 35). Such objects were made by ebony and ivory carvers or cabinet makers, known as vaduvō and turners, known as liyana vaduvō (see Coomaraswamy 1956, p. 55). Although virtually nothing is known about the logistics of such commissions, some important clues about the working conditions and methods may be gathered from this photographic postcard [fig. 1] which, although it is from the early 1900s, portrays this traditional Ceylonese craft with great accuracy.

This rectangular cassetta da sposa or needlework box has an exotic wooden structure veneered with delicately carved thin sheets of ivory. It is modelled after 16th-century European prototypes such as Italian pastiglia boxes of which examples of matching shape and size survive, such as one box (9.1 x 23.4 x 12.9 cm) from the Victoria and Albert Museum, inv. no. 777-1881. Pastiglia boxes were made in Venice and Ferrara from about 1480 until 1550 and are so called since musk paste or pasta di musco was used in their moulded decoration, and released scent with their use and handling. Moreover, this Ceylonese cassetta matches perfectly in proportion a type of beechwood box produced in South Germany, namely a group of pieces

bert Museum, inv. no. 777-1881. Caixas de pastiglia foram produzidas em Veneza e Ferrara desde ca. 1480 até 1550 e são assim chamadas pela adição de "pasta" de almíscar, ou pasta di musco na sua decoração modelada, libertando perfume através do seu uso e manuseio continuado. Aliás, esta cassetta cingalesa corresponde perfeitamente em proporção a um tipo de caixa de madeira de faia produzido no sul da Alemanha, um grupo de peças cuja sobrevivência se ficou a dever à sua preciosa e rara decoração pintada sobre fundo brunido de bismuto (veja-se Gold 1998). Um bom exemplo deste tipo de caixas, pertencente ao Victoria and Albert Museum (13,6 x 37,4 x 23,8 cm) e aqui ilustrado [fig. 2], está datado de 1559 na parte superior onde figura uma representação de David e Betsabé, reforçando assim o carácter nupcial e feminino da caixa. A presença dos pés de bola no nosso exemplar informa-nos sobre a sua provável função original, uma peça de mobiliário feminino: trata-se de uma caixa de lavores destinada a ser colocada sobre um estrado, sendo usada para guardar os utensílios necessários à costura e acessórios de uma senhora nobre; objectos e materiais utilizados para costura e bordados, como novelos de fios de seda e valiosas meadas de fio metálico com ouro ou prata. A qualidade do entalhe é em tudo semelhante à dos melhores exemplares de tais objectos produzidos no Ceilão para o mercado português (até ca. 1658), mais precisamente caixas -escritórios e contadores de madeira exótica revestidos por finas placas vazadas e entalhadas (veja-se Veenendaal 2014, pp. 38-39; e Jordan Gschwend & Beltz, 2010, pp. 120-121, cat. no. 51-52). Como referido, o entalhe desta nossa caixa é semelhante a exemplares em marfim e ébano datáveis de meados do século XVII. Embora semelhante na sua decoração floral, distinguem-se pela sua esmerada execução e pela escala dos motivos, que se tornam maiores no final do século. Trata-se principalmente de cofres, caixas-escritório e contadores (Veenendaal 2014, p. 31), mas também caixas para cachimbo, tais como as do Victoria and Albert Museum, inv. no. W147-1928, ou a do Asian Civilisations Museum, Singapura (Veenendaal 2014, p. 47; Jaffer 2002, pp. 50-51, cat. no 18; e Chong 2013a, p. 131, cat. no. 143).

Esta caixa cilíndrica de duas secções - tal como o presente copo -, foram fabricados ao torno, sendo posteriormente entalhada a sua decoração de enrolamentos vegetalistas de videira e suas gavinhas. Possui uma tampa de rosca com rebordo inferior saliente como que em anel, tornando-se assim mais fácil segurar e desenroscá-la da gola

which have survived on account of their precious and unusual painted decoration on bismuth ground (see Gold 1998). One fine example from the Victoria and Albert Museum (13.6 x 37.4 x 23.8 cm), here illustrated [fig. 2], is dated 1559 on the top and features a scene with David and Bathsheba, thereby adding to the nuptial and feminine character of the box. The presence of the ball feet on our example informs us of the likely original function of this small, feminine piece of furniture: it is a working box intended to be placed on a dais and used to store the sewing equipment and accessories of a noble lady; objects and materials used for needlework and embroidery such as valuable silk yarn balls and gold and silver thread. The quality of the carving is similar to the best examples of such objects produced in Ceylon for the Portuguese market (approximately until 1658), and more precisely to the veneered boxes and cabinets covered with thin pierced, openwork ivory carved plaques (see Veenendaal 2014, pp. 38-39; and Jordan Gschwend & Beltz, 2010, pp. 120-121, cat. no. 51-52). As already mentioned, the carving of the present box is similar to known ivory and ebony examples datable to the mid-17th century. Although similar in their floral decoration, they are distinct in their execution and the scale of the motifs, which became larger towards the end of the century. These are mainly caskets and cabinets (Veenendaal 2014, p. 31), but also pipe cases, such as the ones in the Victoria and Albert Museum, London, inv. no. W147-1928, and the Asian Civilisations Museum, Singapore (Veenendaal 2014, p. 47; Jaffer 2002, pp. 50-51, cat. no. 18; and Chong 2013a, p. 131, cat. no. 143).

This cylindrical box made from two sections, as with this cup, was turned using a hand-powered lathe prior to the creation of the carved scrolls of climbing vine tendril decoration. It features a threaded cover which has a protruding ring-like moulding running along the lower extremity, making it easier to grip and unscrew from the threaded collar of the main section. This main upper section has a projecting moulding running along the lower extremity, giving added stability to the box when placed upright. It is decorated with three bands or friezes, one wider running in the middle and two, like frames, running around the extremities and featuring in contrast an undulating design. Only one other similar piece is known to us (see Sousa 2013, pp. 46-47). It was given to the Museu Nacional de Arte Antiga, Lisbon (inv. no. 67)



[fig. 2] Caixa, Alemanha, 1559; madeira de faia com decoração pintada sobre fundo de bismuto aplicado sobre uma camada de gesso, e ferragens de latão. Londres, Victoria and Albert Museum, inv. no. 575-1872. | Box, Germany, 1559; beechwood with painted decoration on a bismuth ground over a chalk preparatory layer. London, Victoria and Albert Museum, inv. no. 575-1872.

da secção principal. Esta secção principal inferior tem um supedâneo saliente que oferece maior estabilidade à caixa quando colocada na posição vertical. É decorada com três bandas ou faixas, uma mais larga que corre a meio e duas, como emolduramentos, que correm à volta das extremidades, apresentando em contraste um friso ondulante. Apenas uma outra peça semelhante é conhecida (veja-se Sousa 2013, pp. 46-47), oferecida ao Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa (inv. No. 67 Cx) por Jacques Kugel em 1953, sendo de fabrico anterior e datável ainda do século XVI. Esta

Cx) by Jacques Kugel in 1953 and is probably earlier in manufacture and dated to the 16th century. Their overall shape is modelled after European needle cases or *étuis* made from heated and moulded leather (known as *cuir bouilli*) and also from metal. One example of the former is this early 16th-century case and lid (15.2 x 3.8 x 2.7 cm) of moulded leather, with cut and embossed decoration [fig. 3]. Such cases were used to store needles and gauges of different sizes and documentary evidence exists for the production of needle cases carved from rock crystal





[fig. 3] Agulheiro, Itália, ca. 1500-1520; couro moldado, lavrado, gravado e estampado, e cordão de seda. Londres, Victoria and Albert Museum, inv. no. W.108&A-1910. | Needle case, Italy, ca. 1500-1520; moulded leather, tooled, carved and stamped, and silk cord. London, Victoria and Albert Museum, inv. no. W.108&A-1910.

forma segue a tipologia dos agulheiros europeus ou estojos (*étuis*) feitos em couro moldado (conhecido por *cuir bouilli*) mas igualmente de metal. Um exemplo do primeiro tipo é este agulheiro com tampa datável dos inícios do século XVI (15,2 x 3,8 x 2,7 cm) em couro moldado, lavrado e estampado em relevo [**fig. 3**]. Este tipo de estojos ou pequenas caixas tubulares foram utilizados para guardar agulhas de diferentes tamanhos, surgindo na documentação quinhentista portuguesa preciosas referências a agulheiros de fabrico cingalês entalhados em cristal de rocha, tal como um agulheiro em

in 16th-century Ceylon for the Portuguese, such as one in gold set with rubies that was recorded among the possessions of Infante Luís (1506-1555), son of Manuel I (r. 1495-1521), king of Portugal (see Crespo 2010-2011, p. 174). The present cylindrical cup with everted rim has a projecting turned moulding which runs along the bottom and a plain, turned flange. A similar example (12 x 8.7 x 8.7 cm), albeit slightly higher and featuring two decorative bands in contrast with the present cup which has a single band, belongs to a private collection (Pinto, Bassani



ouro com rubis do Ceilão que foi registado entre as posses do Infante Luís (1506-1555), filho de Manuel I (r. 1495-1521) - veja-se Crespo 2010-2011, p. 174. O presente copo cilíndrico de borda revirada e rebordo proeminente, apresenta supedâneo saliente e uma larga faixa plana finamente entalhada. Um exemplar semelhante (12 x 8,7 x 8,7 cm), embora ligeiramente maior e com duas faixas decorativas ao contrário do presente copo que apresenta uma única banda decorativa, pertence a uma colecção particular (Pinto, Bassani & Sousa 1991, p. 159, cat. no. 129). Erradamente identificado com um almofariz, partilham ambos do mesmo tipo de construção, já que torneados a partir da secção oca do dente de elefante, foi-lhes colocado o fundo circular por pressão, tornando impossível utilização de qualquer um deles como almofariz.

& Sousa 1991, p. 159, cat. no. 129). Wrongly identified with a mortar, the latter shares the same type of construction with the present one, which was turned from the hollow section of the ivory tusk and to which a circular cover was pressed into place from the underside, thus making its use as a mortar impossible.

[Chong 2013a] Alan Chong et al., Devotion and Desire. Cross-cultural art in Asia. New Acquisitions, Singapore, Asian Civilisations Museum, 2013; [Chong 2013b] Alan Chong, "Sri Lankan Ivories for the Dutch and Portuguese", Journal of Historians of Netherlandish Art, 5.2, 2013; Ananda K. Coomaraswamy, Mediaeval Sinhalese Art, New Dheli, Munsharam Manoharlal, 1956; Hugo Miguel Crespo, "«Ihe nam faltou mais que não nasçer Rei»: splendore et magnificentia no «tesouro» e guarda-roupa do infante D. Luís", Artis, 9-10, 2010-2011, pp. 163-186; Pedro Dias, Portugal e Ceilão. Baluartes, Marfim e Pedraria, Lisboa, Santander Totta, 2006; Renate Gold, "Reconstruction and Analysis of Bismuth Painting", in Valerie Dorge, F. Carrey Howlett (eds.), Painted Wood. History and Conservation. Proceedings of a symposium organized by the Wooden Artifacts Group of the American Institute for Conservation of Historic and Artistic Work, held in Williamsburg, Va., 11-14 Nov. 1994, Los Angeles, The Getty Conservation Institute, 1998, pp. 166-178; Amin Jaffer, Luxury Goods from India. The Art of the Cabinet-Maker, London, V&A Publications, 2002; Annemarie Jordan Gschwend, Johannes Beltz (eds.), Elfenbeine aus Ceylon: Luxusgüter für Katharina von Habsburg (1507-1578) (cat.), Zürich, Museum Rietberg, 2010; Maria Helena Mendes Pinto, Ezio Bassani, Maria da Conceição Borges de Sousa (eds.), Via Orientalis (cat.), Bruxelles, Fondation Europalia International, 1991; Maria da Conceição Borges de Sousa, et al., Vita Christi. Marfins Luso-Orientais (cat.), Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 2013; Jayadeva Tilakasiri, "Ivory Carving of Sri Lanka", Arts of Asia, 4, 1974, pp. 42-46; Jan Veenendaal, Asian Art and Dutch Taste, Zwolle, The Hague, Gemeentemuseum, 2014.

NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO COM O MENINO

Marfim entalhado com vestígios de policromia | Ceilão (Sri Lanka) Século XVII (primeiro quartel) $37 \times 11.7 \times 7.6$ cm

OUR LADY OF THE CONCEPTION WITH THE INFANT JESUS

Carved ivory with traces of polychromy Ceylon (Sri Lanka) First quarter of the 17th century $37 \times 11.7 \times 7.6$ cm

Imagem de Nossa Senhora da Conceição com o Menino em marfim delicadamente entalhado, disposta sobre base quadrangular em degraus, formada por quatro partes unidas por malhetes - figura, crescente, haste e base - sendo o de ligação entre o crescente e a figura em madeira, provavelmente ébano. A forma em degraus da base é uma das características distintivas da produção cingalesa, e tem origem nas bases em

An image of Our Lady of the Conception with the Infant Jesus delicately carved from ivory, set on a square stepped base, composed of four sections joined with mortise and tenon - figure, crescent moon, stem and base, with the tenon joining the crescent and the figure made from ebony. The type of square stepped base is typical of the Ceylonese production, its use stemming from the stepped bases of





degraus dos ídolos hindus, ou murti, sendo omnipresentes nas esculturas cingalesas em cristal de rocha representando o Menino Jesus Salvator Mundi. No nosso exemplar, essa ligação às imagens devocionais hindus - cujo culto, ou devoção amorosa (bhakti) a Balakrishna (Krishna bebé), foi utilizado em favor da conversão da população cingalesa pelos missionários Franciscanos e depois também Jesuítas (Crespo & Penalva 2014, p. 82) -, é ainda mais evidente dado o tipo de haste e nó que apresenta como ligação à imagem. Com efeito, o mestre entalhador responsável por esta escultura optou por colocar a Virgem e seu largo crescente sobre um pedestal alteado (torneado e entalhado) em forma de flor-delótus (padma), símbolo por excelência de pureza espiritual, tanto no Budismo, a religião mais difundida no Ceilão, como no Hinduísmo. Tal associação, que conhecemos em outras imagens cingalesas em marfim (Ferrão 1982, p. 10, fig. 8, p. 73, fig. 95; e Silva 2013, p. 129, fig. 7), não surpreende, dado que a grande maioria dos artífices que trabalhavam nas cortes do Ceilão, como os entalhadores, ditos liyana vaduvō, eram hindus de origem tâmil, originários do sul da Índia, o actual estado do Tamil Nadu.

Hindu idols, or murti, being common in the carved rock crystal statuettes representing the Child Jesus Saviour of the World. In our example, this connection with devotional Hindu images - whose worship or loving devotion (bhakti) to Balakrishna (Baby Krishna) was used in favour of the conversion of the Ceylonese at the hands of the Franciscan and later also the Jesuit missionaries (Crespo & Penalva 2014, p. 82) - is even more evident, given the type of stem knot connecting the image. In fact, the master carver responsible for this ivory statuette chose to place the Virgin and her large crescent on a raised pedestal (turned and carved) in the shape of a lotus flower (padma), a symbol par excellence of spiritual purity not only in Buddhism, the most widespread religion in Ceylon, but also in Hinduism. This symbolic association, which we know from other Ceylonese carved images (Ferrão 1982, p. 10, fig. 8, p. 73, fig. 95; and Silva 2013, p. 129, fig. 7) is not surprising, given that the majority of the craftsmen working for the Ceylonese royal courts, such as carvers, or liyana vaduvō, were Tamil Hindus originating in Southern India, presentday Tamil Nadu.



Quando comparada com outros exemplares desta figuração mariana produzidos no Ceilão, esta destaca-se por uma modelação mais simplificada, traços arredondados, mais suaves, doces e fluídos, talvez dada a excepcionalidade do seu tamanho, a ditar um tipo de trabalho menos miniatural. Também se poderá entender estas particularidades estilísticas como o resultado da implementação na Ásia Portuguesa das directrizes do Concílio de Trento (1545-1563), onde o culto das imagens mereceu alguma discussão, e se decretou por uma maior simplicidade a favor de uma melhor leitura espiritual e uma religiosidade mais profunda e desimpedida. Se a confrontarmos com a pintura portuguesa deste período, portanto maneirista, verificamos um semelhante sentido de "despejo", de suavização nos traços, na volumetria e nos panejamentos, reduzidos ao essencial (veja-se Serrão 2012). Também um dos aspectos que mais surpreendem nesta rara escultura se podem ficar a dever a uma maior observância do decoro (decorum) tal como aplicado pelos decretos conciliares de Trento. Refiro-me à representação do manto a cobrir integralmente a cabeça da Virgem, tapando-lhe quase totalmente os cabelos (de que apenas se vislumbra a franja) que, sem dúvida, emprestariam a estas figurações femininas uma nota de erotismo. Assim eliminou-se a possibilidade de representar os seus cabelos, tão bem aproveitados do ponto de vista plástico pelos mestres entalhadores cingaleses em peças da segunda metade de Quinhentos, onde a sinuosidade dos cabelos são um dos pretextos para a exibição da perícia escultórica dos entalhadores. Também o uso do manto largo, cobrindo quase totalmente a mulher, por vezes deixando apenas um dos olhos visíveis (as chamadas tapadas), se intensifica na transição para a centúria de Seiscentos, tanto em Portugal (Crespo 2012, pp. 135-136) como na Ásia Portuguesa, tal como se pode ver na representação da mulher casada, numa das gravuras sobre as gentes de Goa no Icones et Habitus Indorum (1604) de Jan Huygen van Linschoten (1563-1611) já antes publicadas no Itinerario publicado em 1596 (Boogaart 2003, pp. 76-77).

Partindo de uma tradição escultórica em marfim desde logo aproveitada pelos Portugueses, fossem missionários desejosos de encomendar imagens de que tanto necessitavam para a doutrinação dos recém-convertidos, como oficiais da corte, cedo a produção de imaginária católica no Ceilão ganhou enorme fama e prestígio, tendo sido o ponto de partida e irradiação de uma indústria que a partir da perda da ilha para os recém-chegados holandeses

When compared with similar statuettes produced in Ceylon, the present one stands out for its more simplified modelling, with rounded, softer traits and more fluid character, probably deriving in part from its unusual size. Such stylistic peculiarities can also be explained as stemming from the enforcement in Portuguese Asia of the decrees that resulted from the Council of Trent (1545-1563), in which the worship of images deserved some discussion which advocated for a greater simplicity in favour of a better spiritual appraisal of images and a deeper, unimpeded religiosity. If compared with Portuguese painting of this period, which was Mannerist in style, we find a similar sense of over simplification (despejo in Portuguese), in the smoothing of contrasts, volume and drapery, reduced to the essential (see Serrão 2012). Also one of the most surprising aspects of this rare sculpture may also be explained with a greater observance of decorum following the decrees emanating from Trent. I am referring to the depiction of the large mantle entirely covering the head of the Virgin and her hair except for her fringe, which would undoubtedly lend an erotic note to these female figures if unveiled. This eliminated the possibility of depicting the Virgin's hair, a motif wisely employed by Ceylonese carvers to express their virtuosity, as may be observed in pieces carved from the second half of the 16th century onwards, where the windings of the hair are used as a pretext for the display of the master carver's skill. In addition, the use of the large mantle, covering the women almost completely, occasionally leaving only one eye visible (the so-called tapadas), increases from the end of the 16th century to the early decades of the next, both in Portugal (Crespo 2012, pp. 135-136) and in Portuguese Asia, as can be seen from the depiction of the married women in one of the engravings on the people of Goa in Jan Huygen van Linschoten's (1563-1611) Icones et Habitus Indorum (1604), also published in his Itinerario in 1596 (Boogaart 2003, pp. 76-77).

Stemming from an ivory carving tradition which was promptly exploited by the Portuguese, whether by missionaries keen on commissioning the images they so desperately required for the indoctrination of new converts, or even by courtly officials, the production of Catholic images in Ceylon achieved huge fame and prestige all over Asia, having been the starting point and dissemination centre for an industry that, from the island's loss to the Dutch in 1658, probably moved to Goa (on the Ceylonese ivories, see

em 1658, transitou provavelmente para Goa (sobre os marfins cingaleses, veja-se Jordan Gschwend 2010; e Silva 2013). Esta importante escultura de Nossa Senhora da Conceição - segurando firmemente o Menino Jesus, coroada sobre o manto como Rainha do Céu, e conservando ainda vestígios da sua policromia original - distingue-se da produção cingalesa mais comum, alguma anterior quanto à sua datação, tanto pelos aspectos iconográficos e estilísticos apontados como pelo sua inusual e extraordinária dimensão, tratando-se muito provavelmente de uma encomenda concreta, para alguma casa religiosa no Ceilão, ou para um oficial abastado residente no Estado Português da Índia.

Jordan Gschwend 2010; and Silva 2013). This important sculpture of Our Lady of the Conception - firmly holding the Infant Jesus, crowned over the mantle as the Queen of Heaven, and still retaining traces of its original polychromy-stands apart from the more common Ceylonese production, some earlier in date, both for the previously mentioned iconographic and stylistic aspects, and also for its unusual and extraordinary dimension, most likely being a specific commission for some religious institution in Ceylon, or for a wealthy courtly official resident in Portuguese India.



Ernst van den Boogaart, Civil and Corrupt Asia. Image and Text in the Itinerario and the Icones of Jan Huygen van Linschoten, Chicago - London, The University of Chicago Press, 2003; Bernardo Ferrão, Imaginária Luso-Oriental, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982; Hugo Miguel Crespo, "Trajar as aparências, vestir para ser: o testemunho da Pragmática de 1609", in Gonçalo de Vasconcelos e Sousa (ed.), O Luxo na Região do Porto ao Tempo de Filipe II de Portugal (1610), Porto, Universidade Católica Editora, 2012, pp. 93-148; Hugo Miguel Crespo, Luísa Penalva, "Jóias Goesas: A Construção de uma Identidade Indo-Portuguesa. Goan Jewels: The Construction of an Indo-Portuguese Identity", in Luísa Penalva; Anísio Franco (eds.), Esplendores do Oriente. Joias de Ouro da Antiga Goa. Splendours of the Orient. Gold Jewels from Old Goa (cat.), Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga - Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2014, pp. 57-90; Annemarie Jordan Gschwend; Johannes Beltz (eds.), Elfenbeine aus Ceylon. Luxusgüter für Katharina von Habsburg (1507-1578) (cat.), Zürich, Museum Rietberg, 2010, maxime cat. no. 12, 18-19, 21-23, 50-52; Vítor Serrão, "Impactos do Concílio de Trento na Arte Portuguesa entre o Maneirismo e o Barroco", in José Pedro Paiva (ed.), O Concílio de Trento em Portugal e nas suas conquistas. Olhares novos, Lisboa, Centro de Estudos de História Religiosa da Universidade Católica Portuguesa, 2012, pp. 103-132; Nuno Vassallo e Silva, "«Engenho e Primor»: a Arte do Marfim no Ceilão. «Ingenuity and Excellence»: Ivory Art in Ceylon", in Nuno Vassallo e Silva (ed.), Marfins no Império Português. Ivories in the Portuguese Empire, Lisboa, Scribe, 2013, pp. 87-141.

22 ARCA-ESCRITÓRIO

Madeira lacada e dourada; ferragens em ferro forjado | Reino do Pegu (Birmânia, actual Myanmar) Século XVI (meados) $27 \times 54,5 \times 38,5$ cm

WRITING BOX

Lacquered and gilded wood; wrought iron fittings Kingdom of Pegu (Burma, present-day Myanmar) Mid-16th century 27 × 54.5 × 38.5 cm

Rara e importante arca-escritório (*escrivaninha*), provavelmente em madeira de angelim (*Artocarpus sp.*) lacada com laca do Sudeste Asiático, ou *thitsi* a negro e folha de ouro nas faces exteriores e interior da tampa, sendo as faces internas lacadas a vermelho cinábrio. De tampa de levantar, pequena gaveta inserida em escaninho no canto inferior direito (com fechadura própria), apresenta divisória central e um par de es-

A rare and important writing box (or chest) probably made from anjili wood (*Artocarpus sp.*), coated with Southeast Asian black lacquer, or *thitsi*, and leaf gilded on the exterior faces and on the inside of the lid, while the internal sides are coated with cinnabar-red lacquer. With a top lid, small exterior drawer on the lower right corner (with its own lock), this writing box has a central division and a pair of nooks on top





caninhos sobrepostos ao entrepano da gaveta, sendo um deles subdividido em três. Os escudetes, em ferro forjado tal como as restantes ferragens, são em forma de escudo heráldico, com decoração vazada no remate superior; o puxador da gaveta é em "tesoura" com espelho em roseta e as asas das ilhargas são em dupla ansa, seguindo as formas específicas deste tipo de mobiliário europeu quinhentista. Todas as faces exteriores, à excepção do fundo, estão integralmente decoradas, com o campo entalhado em baixo-relevo, avivado a ouro, com um padrão espiralado de flores-de-lótus estilizadas e as bordas planas com friso de folhagens em folha de ouro sobre o fundo negro da laca (técnica tiejingi ou jingi, chamada haku-e em japonês) e típica das lacas birmanesas e tailandesas (shweizawa e lai rod nam, respectivamente). O interior da tampa é decorado por uma composição entalhada em baixo relevo de laca negra e folha de ouro baseada numa gravura europeia que foi possível identificar (exemplares no British Museum, Londres, inv. no. E,2.124; e no Rijksmuseum, Amesterdão, inv. no. RP-P-OB-11.048, que aqui se reproduz [fig. 1]). Trata-se de um tema raro na iconografia mitológica, o Rapto de Amimone pelo Tritão, numa igualmente rara calcogravura baseada (espelhada) por sua vez numa xilogravura de Albrecht Dürer

of the drawer, one being divided in three. The wrought iron escutcheons are shaped like a heraldic shield and decorated in openwork on the upper section; the pullers are scissor-shaped, and set with rosette-shaped escutcheons, and the double loop side handles follow the typical shape found on this type of furniture produced in 16th-century Europe. Every exterior face except for the underside is decorated in low-relief highlighted with gold, featuring a lotus scroll pattern and flat borders decorated with foliage in gold leaf over the black lacquered ground (the technique called tiejingi or jingi in Chinese, and known as haku-e in Japanese), typical of Burmese and Thai lacquerware (called shweizawa and lai rod nam, respectively). The inner side of the lid is decorated with a low-relief carved composition in black lacquer and gold leaf modelled after a European print that has been identified (copies in the British Museum, London, inv. no. E,2.124; and in the Rijksmuseum, Amsterdam, inv. no. RP-P-OB-11.048, here reproduced [fig. 1]). It depicts a rare theme in mythological iconography, the Rape of Amimone by Triton, a rare engraving based (reversed) in turn on a woodcut by Albrecht Dürer (1471-1528) and which has been wrongly attributed to Georg Pencz (1500-1550) on the basis of the monogram, and dated from ca.



[fig. 1] Rapto de Amimone pelo Tritão, ca. 1530-1550; gravura a buril sobre papel. Amesterdão, Rijksmuseum, inv. no. RP-P-OB-11.048. | Rape of Amimone by Triton, ca. 1530-1550; engraving on paper. Amsterdam, Rijksmuseum, inv. no. RP-P-OB-11.048.

(1471-1528), que tem vindo a ser atribuída erradamente a Georg Pencz (1500-1550) com base no monograma, e datada de ca. 1530-1580, sendo mais provável tratar-se de obra da primeira metade de Quinhentos (Hind 1963, pp. 74-75; e Landau 1978, p. 24, 26 e 1777, cat. no. 155). O tema - a virtuosidade de Amimone, literalmente a "sem culpa", que, ao contrário das suas quarenta e nove irmãs, as Danaides, não matou o seu marido egípcio no dia do casamento, aqui exacerbado na representação do seu rapto e violação por Posídon, deus supremo do mar - seria bastante apropriado a uma peça nupcial moralizante, como objet de vertù, tão ao gosto renascentista. De resto a virtude feminina, a castidade e a pureza da esposa, são temas recorrentes nestes objets de vertù, nomeadamente nos cassone (para conter o dote) ou cassette e scrigni da sposa (caixas e escritórios), surgindo algumas figuras e episódios da mitologia clássica como modelo de virtude a emular pelas esposas renascentistas, caso do Rapto de Lucrécia (Jed 1989). Com efeito, muitas das peças luso-orientais em materiais exóticos e nobres como a tartaruga ou a madrepérola, como pequenos cofres, apresentam precisamente este tipo de iconografia moralizante nas suas montagens, sendo usadas como peças nupciais (Crespo 2014, pp. 69). O mesmo senti-

1530-1580. Nevertheless, it is more likely that it dates from the first half of the 16th century (Hind 1963, pp. 74-75; and Landau 1978, p. 24, 26 and 1777, cat. no. 155). The theme - the virtues of Amimone, literally the "blameless one", who, unlike her forty-nine sisters, the Danaids, did not assassinate her Egyptian husband on her wedding day, here underscored by the representation of her abduction and rape by Poseidon, the supreme god of the sea - would be quite appropriate for a moralising wedding piece, as an objet de vertù, much to the Renaissance taste. In fact, the female virtues, among them the chastity and purity of the wife, are recurring themes to be found in these objets de vertù, namely on cassoni (to contain the dowry) or cassette and scrigni da sposa (boxes and writing cabinets), with some figures and episodes from classical mythology serving as models of virtue to be emulated by Renaissance wives, such as the Rape of Lucretia (Jed 1989). In reality, on many Luso-Asian pieces of furniture made from exotic, noble materials such as tortoiseshell or mother-of-pearl, like small caskets for instance, we find precisely this kind of moralising iconography featured on their mountings, being used as bridal pieces (Crespo 2014, pp. 69). This same didactic and moralising interpretation can be learned from the

do pedagógico e moralizante encontramos na representação, em duas destas caixas-escritório lacadas a negro e ouro (Ferrão 1990, pp. 160-161), de *Túlia, mulher de Tarquínio, conduz o seu carro por cima do cadáver do pai, Sérvio Túlio*, episódio baseado em Tito Lívio (ca. 59 a.C-17 d.C), historiador romano que serve como anti-modelo, e Túlia de anti-heroína.

Esta arca-escritório pertence a um raro grupo de objectos que tem ocupado a historiografia nos últimos trinta anos, desafiando a identificação consensual do seu centro produtor. Bernardo Ferrão foi um dos primeiros autores a interessar-se por esta produção, identificando diversos exemplares existentes em colecções públicas e particulares quase exclusivamente portuguesas (Ferrão 1990, pp. 153-172). De resto, este autor apresenta uma outra arca-escritório em tudo semelhante à que nos ocupa, com pequeníssimas variações na decoração entalhada e na transposição da gravura que inspirou o interior da tampa, que identifica como Anfitrite cavalgando um monstro marinho (Ferrão 1990, pp. 169-171, fig. 428). Como características identificadoras para esta produção, que caracteriza de indo-portuguesa com base no pretenso carácter mogol ou persa da sua decoração, refere: o estilo e trabalho da decoração, o lacado e, em algumas, a existência de brasões, legendas em português, figuras e cenas mitológicas, cristás e da cultura europeia clássica, entalhadas ou pintadas, tudo obedecendo a cânones renascentistas, o que também permite etiquetar tais peças de quinhentistas (Ferrão 1990, p. 153). A estas peças de mobiliário juntam-se alguns escudos com semelhante técnica e decoração, esses sim encontrados em diversas colecções internacionais (Körber 2013), e também alguns leitos, bastante menos estudados (Ferrão 1990, pp. 43-45), para além de bandejas e cadeiras. Um outro raro grupo de arcas e caixas-escritório, apresenta igualmente decoração entalhada em baixo-relevo lacada a negro e avivada a ouro, com os interiores (frentes) também entalhados e lacados, mas totalmente dourados. As restantes faces interiores são lacadas a vermelho com decoração de fauna e flora a ouro de repertório tipicamente chinês, e não de influência chinesa ou como meras chinoiseries como se tem erradamente defendido. Acresce que alguns destes objectos apresentam inclusivamente inscrições em caracteres chineses a tinta. Um dos exemplares melhor documentados deste segundo grupo é a chamada "arca do papa", hoje no Museen des Mobiliendepots, Viena, inv. no. MD 047590. Estas duas produções lacadas, claramente distintas, têm sido agrupadas numa única, ora com base no tipo de madeira, o angelim (Artocarpus sp.), tal como proposto para o primeiro

representation in two of these black lacquered and leaf gilded writing boxes (Ferrão 1990, pp. 160-161), of *Tulia, the wife of Tarquinius, driving her chariot over the body of her dead father, Servius Tullius*, an episode based on Livy (ca. 59 BC-17 AD), a Roman historian who serves as anti-model, and Tulia as an anti-heroine.

The present writing box belongs to a rare group of objects that has occupied the attention of Portuguese historiography for the past thirty years, and has always defied a consensual identification of its place of production. Bernardo Ferrão was one of the first authors to take an interest in this type of production, and identified several extant examples in public and private collections which are almost exclusively Portuguese (Ferrão 1990, pp. 153-172). In fact, this author presents a similar writing box, with small deviations in its decoration and in the transposition of the same printed source which similarly inspired the composition of the inner side of the lid, which he identifies as Amphitrite riding a sea monster (Ferrão 1990, pp. 169-171, fig. 428). As characteristics of this production, which he identifies as Indo-Portuguese, being based on the alleged Mughal or Persian style of its decoration, Bernardo Ferrão mentions: the style and decoration, the lacquer coating and in some examples, the presence of coats of arms, inscriptions in Portuguese, figures and mythological scenes, from classical and Christian European culture, carved or painted, all following the canons of Renaissance art, which helps to posit a 16th century date for such pieces (Ferrão, 1990, p. 153). Besides these pieces of furniture, there are some shields featuring similar decoration which in contrast, can be found in several international collections (Körber 2013), and also some much less studied objects, such as beds (Ferrão, 1990, pp. 43-45), trays and chairs. One other rare group of writing boxes and fallfront writing cabinets, also presents the same type of carved low-relief decoration, lacquered in black and highlighted in gold, with the interiors (and fronts) also carved and lacquered, but completely covered with gold leaf. The remaining inner faces are lacquered in red with gilded decoration of fauna and flora of typically Chinese repertoire, and not of Chinese influence or as mere *chinoiseries* as has been wrongly advocated. In addition, some of these objects have even painted inscriptions in Chinese characters. One of the best documented examples of this second group is the so-called "Pope's Chest", today in the Museen des Mobiliendepots, Vienna, inv. no. MD 047590. These two clearly distinct lacquerware productions, have been grouped into a single one, either according to the grupo por José Jordão Felgueiras que considera terem sido realizadas em Cochim (Felgueiras 1994), origem sustentada também por Pedro Dias (Dias 2013, pp. 90-99), ora com base em aspectos estilísticos e técnicos, atribuindo a produção ao Sudeste Asiático tal como defendido por Fernando Moncada e Manuel Castilho (Moncada 1996; e Castilho 1999, pp. 51-59). Uma proposta mais recente quanto à origem deste grupo coloca a produção na Índia, mais concretamente na região do Golfo de Bengala e na costa do Coromandel (Carvalho 2001, pp. 127-153). No entanto, e tal como a de Cochim, esta última hipótese não é corroborada pela documentação coeva, sendo aliás desmentida pela identificação laboratorial do tipo de laca utilizado nas peças do primeiro grupo, já que as análises realizadas revelaram tratar-se de laca birmanesa ou thitsi, da seiva da Melanorrhoea usitata usada no Sudeste Asiático (Carvalho 2001, p. 132). A este propósito, refira-se que no subcontinente indiano não existe qualquer das espécies de "laca verdadeira": Rhus vernicifera (urushi), Rhus succedanea (laccol) e Melanorrhoea usitata (thitsi) (Körber 2012, p. 317). Mas não apenas a matéria tem origem no Sudeste Asiático, como também a técnica, tal como averiguada através de análises laboratoriais, já que a estratigrafia da aplicação da laca, e os seus aditivos (óleos), corresponde à das peças lacadas com origem birmanesa e tailandesa (Körber 2012, p. 319). Também a decoração, portanto a gramática decorativa, como se verá, e a sua forma ou técnica específica de aplicação (shweizawa) com folha de ouro (shweibya), aponta para uma origem exclusiva no Sudeste Asiático.

Um dos argumentos da tese de Cochim prende-se com a natureza da madeira utilizada, em particular quanto ao primeiro grupo de peças onde a presente arca-escritório se insere, a madeira de angelim (Artocarpus sp.) que, sendo própria daquela região indiana (e comerciada em toda a Ásia, na realidade Artocarpus hirsutus) teria de ser esse o centro desta produção (Felgueiras 1994; e Dias 2013, pp. 90-99). No entanto, a madeira utilizada, de tom avermelhado (daí ter sido confundida com madeira de teca por Bernardo Ferrão), resistente aos insectos e muito durável, deve ser identificada com a madeira da Artocarpus integer, árvore nativa do Sudeste Asiático e conhecida em birmanês por sonekedat. A madeira utilizada no segundo grupo, menos densa, de cor castanho claro (amarelado) e odorífera, deve ser identificada com a madeira de canforeira (Cinnamomum camphora), nativa do Sul da China, Coreia, Japão e Vietname. Outro dos argumentos seria o hipotético comércio ou importação da "laca verdadeira" quer para Cochim,

type of wood used, the anjili (Artocarpus sp.), as proposed for the first group by José Jordão Felgueiras for which he proposes Kochi for the place of production (Felgueiras 1994), a hypothesis followed by Pedro Dias (Dias 2013, pp. 90-99) or, based on stylistic and technical aspects, assigning the production to Southeast Asia as advocated by Fernando Moncada and Manuel Castilho (Moncada 1996; and Castilho, 1999, pp. 51-59). A more recent hypothesis regarding the origin of this group assigns the production to India, specifically the Bay of Bengal region and the coast of Coromandel (Carvalho 2001, pp. 127-153). However, much like the Kochi hypothesis, this latter one is not supported by contemporary sources and documents, and is indeed contradicted by the laboratory identification of the type of lacquer used on pieces from the first group, given that scientific analysis has revealed it to be Burmese lacquer or thitsi, from the sap of the Melanorrhoea usitata used in Southeast Asia (Carvalho 2001, p. 132). In this regard, it should be emphasised that on the Indian subcontinent none of the species required for the production of "true lacquer" can be found: Rhus vernicifera (urushi), Rhus succedanea (laccol) e Melanorrhoea usitata (thitsi) (Körber 2012, p. 317). Not only does the material used originate in Southeast Asia, but so does the technique, as proven by scientific analysis, given that the stratigraphy of the lacquer coatings, and the additives (oils) used, correspond to lacquerware of Burmese and Thai origin (Körber 2012, p. 319). In addition, the decoration and decorative repertoire, as will be observed, and the specific technique used (shweizawa) with gold leaf (shweibya), point to an exclusive origin in Southeast Asia.

One of the arguments used to support the Kochi hypothesis concerning the type of wood used, particularly in the first group to which this writing box belongs, the anjili wood (in fact Artocarpus hirsutus originated from that region in India) and was traded throughout Asia, means that this would have to be the centre of production (Felgueiras 1994; and Dias 2013, pp. 90-99). However, the wood used, which was reddish in colour (and this explains why Bernardo Ferrão mistook it for teak), and which is resistant to insects and also very durable, can be identified as the wood of the Artocarpus integer, a tree native to Southeast Asia and known in Burmese as sonekedat. The wood used for the second group, being less, less dense, light brown in colour (yellowish) and scented, can be identified as the wood of the camphor tree (Cinnamomum camphora), native to South China, Korea, Japan and Vietnam. One of the other arguments would



be the supposed trade or import of "true lacquer" whether to Kochi or to the region of Bengal and the Coromandel Coast originating in the Kingdom of Pegu (Burma). However, it is known that the transport of "true lacquer" poses several problems, since when in contact with air, the sap oxidizes and polymerises (solidifies), becoming hard and compact and impossible to apply as a coating; therefore, it is essential that special conditions are met and that the lacquer is sealed and tightly packed in jars and that long journeys are avoided (Vogl 2000). In contrast, shellac was sold and transported over long distances, in the form of flakes soluble in alcohol. Nonetheless, recent authors present literary and documentary sources on the import of sealing wax coming from the Kingdom of Pegu (Burma, Myanmar), along with sindur or vermillion, mistaking this sealing wax for "true lacquer". In the engraving of an inhabitant of Pegu [fig. 2], from his Icones et Habitus Indorum (1604), Jan Huygen van Linschoten explicitly states: Provincie Pegu incola, auri adamantum et rubinorum ferax, unde lacca sigillatoria advehitur, or "A native of Pegu, where a large amount of gold, diamonds and are rubies are found, and where the sealing wax is made" (Boogart 2003, pp. 104-105). This lac is therefore sealing wax to seal letters and not the "true lacquer" (Rhus vernicifera, Melanorrhoea usitata and Rhus succedanea), composed of shellac - a resin produced by Kerria lacca insects and used as varnish in India for painted furniture - wax, turpentine, vermillion and other ingredients (Thomaz 1966, p. 46). In fact, in the loading in 1512 of the Portuguese official junk coming from Malacca and headed to Martaban (present-day Mottam), a coastal city of Pegu, the sealing wax (alagar) was put into tied reed bags or sacks. This we know from the balance account book of the factor Pêro Pais, a document that survives in our national archive and is of great importance for the study of the trade relations between Portugal, the Portuguese State of India and the Kingdom of Pegu in the 16th century (Thomaz 1966, p. 40). For the same trip the olive oil, for instance, was

Provincie Pegu incola, auri adamantum et rubinorum ferax. undelacca sigillatoria advehitur. En sut Pegu waer veel gout diamanten en robrnen gewonden en het zegellack gemackt woort

[fig. 2] Joannes van Doetecum, a partir de Jan Huygen van Linschoten, *Um nativo do Pegu, onde grande quantidade de ouro, diamantes e rubis se encontram, e onde o lacre de selar é feito* [...] (pormenor), 1595-1596; gravura a buril sobre papel. Lisboa, colecção do autor. | Joannes van Doetecum, after Jan Huygen van Linschoten, *A native of Pegu, where a large amount of gold, diamonds and are rubies are found, and where the sealing wax is made* [...] (detail), 1595-1596; engraving on paper. Lisbon, author's collection.



[fig. 3] Colesworthey Grant, Shans. Ne Nan Wom. Tha Ya., 1846; litografia sobre papel. Colecção particular. | Colesworthey Grant, Shans. Ne Nan Wom. Tha Ya., 1846; litograph on paper. Private collection.

adamantum et rubinorum ferax, unde lacca sigillatoria advehitur, ou "Um nativo do Pegu, onde grande quantidade de ouro, diamantes e rubis se encontram, e onde o lacre de selar é feito" (Boogart 2003, pp. 104-105). Esta laca é portanto lacre de selar e não a "laca verdadeira" (Rhus vernicifera, Melanorrhoea usitata e Rhus succedanea), sendo constituído por goma-laca resina produzida pelos insectos Kerria lacca e usada como verniz na Índia para a decoração de mobiliário polícromo -, cera, terebentina, vermelhão e outros ingredientes (Thomaz 1966, p. 46). Com efeito, no carregamento do junco oficial português vindo de Malaca, em Martaban (actual Mottam), cidade costeira do Pegu, em 1512, o lacre (alagar) foi metido em sacas de esteiras atadas. Isso mesmo nos diz o livro de receita e despesa do feitor Pêro Pais, documento que sobrevive no nosso arquivo nacional revestindo-se de grande importância para o estudo das relações comerciais entre Portugal, o Estado da Índia, e o reino do Pegu no século XVI (Thomaz 1966, p. 40). Na mesma ocasião o azeite, por exemplo, foi embarcado em potes vidrados, as conhecidas jarras martavanas, sendo claro que este loaded on to the Portuguese junk in glazed pots or Martaban jars as they are known, being obvious that this *alaqar* could never be "true lacquer", given the type of packing used for transport, but rather the highly appreciated Burmese sealing wax, of which the Martaban type was considered the best in the world (Thomaz 1966, p. 46). Of the two official trips whose balance account books survive, from 1512-1513 and 1514-1515, the sealing wax is precisely the main cargo in the junk bound for Portuguese Malacca (Thomaz 1966, p. 46).

It becomes clear that "true lacquer" did not come to India, either Kochi, Bengal or the Coromandel Coast, originating from Pegu to be employed in the decoration of any pieces of furniture, but rather that large amounts of Burmese sealing wax coloured with vermilion were traded by the Portuguese (Thomaz 1966, p. 44). Considered the best in the world, this sealing wax was eagerly sought after in Europe, a demand driven by a use that today, being utterly unnecessary, is beyond our understanding. The sealing wax was after all a

alaqar não poderia nunca, dada a forma do transporte, ser a "laca verdadeira" mas o tão apreciado lacre de selar cartas birmanês, sendo o de Martaban considerado o melhor do mundo (Thomaz 1966, p. 46). Das duas viagens oficiais cujo livro de receita e despesa sobrevivem, de 1512-1513 e 1514-1515, o lacre é precisamente o produto mais carregado no junco com destino à Malaca portuguesa (Thomaz 1966, p. 46).

Fica claro que a "laca verdadeira" não chegava à India, a Cochim, Bengala e Costa do Coromandel, como produto originário do Pegu a ser empregue na decoração de qualquer mobiliário, antes se importavam grandes quantidades de lacre de selar birmanês, tingido com o vermelhão levado pelos portugueses (Thomaz 1966, p. 44). Considerado o melhor do mundo, este lacre era avidamente procurado na Europa, procura motivada por um uso que hoje, porque desnecessário, nos ultrapassa. O lacre era afinal o garante da preservação da informação como hoje, dos bens mais valiosos para os indivíduos do Período Moderno - já que garantia a inviolabilidade da correspondência. Sobre a terminologia bastaria ler o que o mais importante lexicógrafo por-

tuguês do Período Moderno, Rafael Bluteau, tem para dizer sobre o lacre, visto que a palavra laca não surge no seu Vocabulário. Explica então o autor que lacre, referindo-se ao seu ingrediente principal, a goma-laca, é uma: Especie de cera, ou gomma, que se faz na India, & particularmente no Pegù. Bilibaldo Strobeo, que traduzio do Alemão em Latim as historias da India Oriental de Hugo Linschothano [i.é. Linschoten], diz que se faz o lacre do humor glutinoso [i.é. da seiva], que continuamente

guarantee of the preservation of information - like today, one of the most valuable assets for the individuals of the Modern Period - given that it assured the inviolability of correspondence. On the terminology it would be sufficient to read what the most important Portuguese lexicographer of the Early Modern Period, Rafael Bluteau, wrote on sealing wax (*lacre*), given that "lacquer" is absent from his *Vocabulario*. The author affirms that sealing wax, referring to its main ingredient,



[fig. 4] Arca-escritório, Reino do Pegu (Birmânia, actual Myanmar), século XVI (meados); madeira lacada e dourada; ferragens em ferro forjado. Londres, Victoria and Albert Museum, inv. no. 374-1907. | Writing box, Kingdom of Pegu (Burma, present-day Myanmar), mid-16th century; lacquered and gilded wood; wrought iron fittings. London, Victoria and Albert Museum, inv. no. 374-1907.

shellac, is a: Type of wax, or gum, which is made in India, and particularly in Pegu. Bilibaldo Strobeo, which translated from German into Latin the stories of the East Indies by Hugo Linschothano [e.g. Linschoten], says that sealing wax is made from the glutinous humour [e.g. the sap], which continuously flows from some trees, similar to our plum trees, and that some winged ants [e.g. the insects Kerria lacca] after they suck it, they deposit it on the branches like bees deposit honey, and wax [...]; raw sealing wax recently taken from the tree is reddish in colour, and when well mixed with other ingredients, it easily takes any colour. [...] The Chinese give the name Laac to some precious gum [e.g. "true lacquer"], red in colour, which seems to be the origin for the Portuguese and Castilian term Lacre, for the French

Laque, and the Moors the term Lac. [...] (Bluteau 1716, p. 14). In fact, shellac and not "true lacquer", was used in In-

[fig. 5] Arca-escritório, Reino do Pegu (Birmânia, actual Myanmar), século XVI (meados); madeira lacada e dourada; ferragens em ferro forjado. Colecção particular. | Writing box, Kingdom of Pegu (Burma, present-day Myanmar), mid-16th century; lacquered and gilded wood; wrought iron fittings. Private collection.





[fig. 6] Cornelis Bos, *Os Noivos Dançarinos* (uma), ca. 1530-1556; gravura a buril sobre papel. Colecção particular. | Cornelis Bos, *The Wedding Dancers* (one), ca. 1530-1556; engraving on paper. Private collection.



distila de humas arvores, semelhantes às nossas amayxieiras, & que humas formigas com azas [i.é. insectos Kerria lacca], depois de o chuparem, o deixão nos ramos como as abelhas o mel, & a cera [...]; o lacre crù, & novamente [i.é, recentemente] tirado da arvore, he de huma cor, tirante a vermelho, & bem mesclado com outros ingredientes, toma facilmente qualquer tintura. [...] Chamão os Chins [i.é., os chineses] Laac certa goma preciosa [i.é a "laca verdadeira"], de cor vermelha, donde parece tomàrão os Portuguezes, & os Castelhanos o nome de Lacre, os Francezes de Laque, & os Mouros o de Lac. [...] (Bluteau 1716, p. 14). Na Índia usava-se sim goma-laca para a produção de mobiliário, sendo natural que os autores portugueses de Quinhentos e Seiscentos se referissem à cobertura com este verniz usando os verbos lacar ou lacrear. É portanto à aplicação de goma-laca, por vezes colorida com pigmentos, que Linschoten e François Pyrard de Laval se referem ao descrever a produção de mobiliário envernizado em Goa e Chaul.

A historiografia mais recente (Carvalho 2001; e Dias 2013) tem insistido na tese de uma origem indiana para objectos que são, materialmente, tecnicamente e estilisticamente birmaneses e chineses. No entanto, se estas provas (materiais, técnicas e decoração) aparentemente não são suficientes, a prova documental não pode deixar margem para quaisquer dúvidas. Fonte documental das mais importantes sobre o consumo e exibição privada de asiatica na Lisboa quinhentista, e que desafia a mais recente historiografia sobre o tema quanto ao uso destes objectos e seu real valor, é o documento de partilhas ainda inédito mas que demos já a conhecer anteriormente, lavrado em 1570, do património deixado por Simão de Melo Magalhães, capitão de Malaca de 1545 a 1548, entre a sua viúva e os filhos (Crespo 2014, pp. 44 e 105). Acresce que todos os objectos foram devidamente avaliados, fornecendo informação vital sobre o seu verdadeiro valor. Estes foram muito provavelmente adquiridos durante o período em que esteve ao serviço da coroa em Malaca, sujeita ao domínio português desde 1511 às mãos de Afonso de Albuquerque. Ao contrário de outras fontes, tais como os inventários quinhentistas dos Habsburgo e dos Medici, onde as indicações de origem são vagas e imprecisas, ao ponto de não permitirem diferenciar uma peça oriunda das Índias Orientais de uma das Índias Ocidentais, visto serem referidas indistintamente como indianas, este documento refere vinte origens geográficas distintas: Bengala, Bornéu, Cabo Verde, Cambaia (Khambhat), Ceilão (Sri Lanka), Chaul, Chautar (no Paquistão), China, costa do Coromandel, Fez, Índia (Índia Portuguesa), Japão,

dia for the production of furniture, and it is natural that the Portuguese authors of the 16th and 17th centuries when referred to the varnishing of such pieces of furniture used the words lacquering or to *lacrear* to describe the technique. It is therefore to the application of shellac, usually coloured with pigments, that Linschoten and Francois Pyrard de Laval refer when describing the production of varnished furniture in Goa and Chaul.

The most recent historiography (Carvalho 2001; and Dias 2013) has insisted on the thesis of an Indian origin for objects that are materially, technically and stylistically Burmese and Chinese. Nevertheless, if this body of proof (materials, techniques and decoration) apparently is not enough, documentary evidence put forward here can leave no room for any remaining doubts. One of the most relevant sources on consumption and private display of Asiatica in 16th-century Lisbon, and one that challenges the latest historiographic views on the actual use of these objects and their real value, is the still unpublished inventory drawn up in 1570, of the estate left by Simão de Melo Magalhães, captain of Malacca from 1545 to 1548, between his widow and children (Crespo 2014, pp. 44 and 105). In addition, all the objects are properly assessed, providing vital information about their true value. These were most likely acquired during the period he was in the service of the crown in Malacca, subject to Portuguese rule from 1511 at the hands of Afonso de Albuquerque. Unlike other sources, such as the 16th-century inventories of the Habsburgs and the Medici, where the information on the origin of the objects recorded is vague and imprecise to the point of not allowing us to differentiate a piece coming from the East Indies from one from the West Indies, given that they are referred to interchangeably as Indian, this document refers twenty different geographical origins: Bengal, Borneo, Cape Verde, Cambay (Khambhat), Ceylon (Sri Lanka), Chaul, Chautar (Pakistan), China, the Coromandel Coast, Fes, India (Portuguese India), Japan, Coraçone (Khorasan, Iran), Malacca, Malindi, Martaban (Mottama in present-day Myanmar), Odisha, Sind, Vijayanagara (India), and West Africa. - Direcção-Geral do Livro, Arquivos e Bibliotecas / Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Lisbon, Feitos Findos, Inventários post-mortem, Letra S, Maço 21, Documento 16.

During this period, Sebastião de Melo was able to gather an impressive group of Asian furniture, namely Chinese, of different sizes, typologies and value: *one casket from China*

Coraçone (Khorasan, no Irão), Malaca, Melinde, Martaban (Mottama, no actual Myanmar), Odisha, Sinde, Vijayanagara (Índia), e África ocidental. – Direcção-Geral do Livro, Arquivos e Bibliotecas / Arquivo Nacional da Torre do Tombo, *Feitos Findos, Inventários post-mortem*, Letra S, Maço 21, Documento 16.

Neste período, Sebastião de Melo conseguiu juntar um conjunto impressionante de mobiliário asiático, nomeadamente de origem chinesa, de diverso tamanho, tipologia e valor: $h\tilde{u}$ cofre da China guarneçido de prata com a fechadura também de prata (6.000 reais) e um outro cofrinho da China guarneçido de prata (1.500 reais), mais pequeno, portanto duas peças de ourivesaria mais do que mobiliário; hu escritorjo da China toda a guarnjção de prata e a fechadura também com suas gauetas douradas e os tirantes das gauetas de prata (12.000 reais); outro escritorjo da China que foi aualjado em tres mil reais por ser guarneçido de latão; hum cofre da China velho fendido o tampão (300 reais); hu coffre de toucados pequeno da China (200 reais); hua boçeta da China que serue de tintejro (400 reais); hu escritorjo da China dourado (1.000 reais); tres açafates de Rede da China com suas çapadouras (500 reais), portanto três cestas de vime (entrançado de bambu) com tampa; duas bocetas da China antrellongas guarneçidas de prata (2.000 reais), ou seja, duas caixas arredondadas oblongas; dous cofrinhos da China hum guarneçido de prata e outro sem guarnição (1.800 reais); hua caixinha da China de ballamsa com hua balansa da China e marco (500 reais); hu a boçeta comprida da China guarneçida de prata (1.000 reais); duas boçetas da China de dous Repartimentos hua dourada e outra de tauxia preta (1.200 reais), portanto uma integralmente coberta de folha de ouro e a outra imitando o damasquinado, a ouro e preto; hu cofre da China de toucados Ja vsado guarneçido de llatão (400 reais); hua boçeta da China preta (200 reais); hũ coffre da China pintado velho de vermelho e ouro (200 reais); hũ coffre da China quebrado (100 reais); hũa estante da China e hum misal grande Ja usado (400 reais); hu escritorio da China de mão com a ffechadura e o mais guarneçido de prata (8.000 reais); hua mesa da China de cinco palmos guarnecidos hos gantos della de prata e as bizagras de prata (20.000 reais), portanto uma rica e valiosa mesa com 110 cm de comprimento, com cantoneiras e dobradiças de prata; hum escritorjo da China com suas gauetas de verde (4.000 reais); e hu coffre da China (400 reais).

Em contraste, o mobiliário indiano registado diz respeito quase em exclusivo a peças de madeira de angelim, grandes arcas e *caixões* (caixas muito grandes), certamente feitas

set with silver mountings and with a lock also in silver (6,000 reais) and another small casket from China with silver mountings (1,500 reais), that is two pieces of silver rather than furniture; one writing cabinet with silver mountings and also its lock with gilded drawers and silver pullers (12,000 reais); another writing cabinet from China valued at three thousand reais on account of its brass fittings; one old casket from China with a broken lid (300 reais); one small casket for storing headdresses from China (200 reais); one round box from China which serves as an inkwell (400 reais); one gilded writing cabinet from China (1,000 reais); three trays made from cane from China with their covers (500 reais), probably made from woven bamboo (basketwork); two round and oblong boxes from China set with silver mountings (2,000 reais); two small caskets from China, one with silver fittings and the other unmounted (1.800 reais); one small balance case from China with a balance from China and its weights (500 reais); a narrow, long box from China set with silver mountings (1,000 reais); two round boxes from China, each with two compartments, one gilded and the other worked in black, damascened (1,200 reais); one casket from China for headdresses already used and set with brass fittings (400 reais); one black round box from China (200 reais); one old casket from China painted in red and gold (200 reais); one broken casket from China (100 reais); one lectern from China and a large missal already used (400 reais); one traveling from China with lock and all the fittings in silver (8,000 reais); a table from China of five spans with corner and hinges in silver (20,000 reais), that is, a precious and valuable table of 110 cm in length with silver corner fittings and hinges; one writing cabinet from China with its drawers painted green (4,000 reais); and one casket from China (400 reais).

In contrast, the Indian furniture recorded is almost exclusively made from anjili wood, such as large chests and trunks (caixões), probably made in Kochi and used for the transportation of the many things of value that the captain of Malacca brought to Lisbon after his commission in Asia: two small round boxes from India (200 reais); a small walnut table with its feet, that is, made from anjili wood (500 reais); a daybed from India from the two recorded which were valued at three thousand reais (1,500 reais each); three freight boxes from India made from anjili wood (3,000 reais); a large trunk made from anjili wood of six spans (800 reais), that is, with 132 cm in length; one wide square-like trunk made from anjili wood (500 reais); and four freight boxes from India made from anjili wood valued at one thousand two hundred reais (4,800 reais).



[fig. 7] Cornelis Bos, Os Noivos Dançarinos (conjunto), ca. 1530-1556; gravura a buril sobre papel. Colecção particular. | Cornelis Bos, The Wedding Dancers (set), ca. 1530-1556; engraving on paper. Private collection.

em Cochim e usadas para o transporte das muitas coisas de valor que o capitão de Malaca trouxera para Lisboa após a sua comissão na Ásia: duas boçetas pequenas Redomdas da Ymdia (200 reais); hua mezinha de nogueira com seus peis diguo que he d'angellim (500 reais); hu catere da Jmdia dos dous contheudos em hua adição que fforão ambos avalljados em tres mill reais (1.500 cada); tres caixas da India de marca d'anjellim (3.000 reais); hu cajxão d'anjellim de seis palmos (800 reais), portanto que media 132 cm de comprimento; hu cajxão larguo quadrado d'amjellim (500 reais); e quatro caixas da India de marca e são d'angellim aualljadas cada hũa a mil e duzentos reais (4.800 reais). Trata-se de peças muito resistentes e feitas com a boa madeira das florestas da zona de Cochim mas claramente com valores muito inferiores às peças chinesas registadas. Contrastam estas com a miríade de peças de mobiliário chinês de alto valor, muitas douradas e decoradas a preto, vermelho e verde, com montagens em prata, o que não surpreende dada a quase inexistência de mobiliário no subcontinente indiano antes da chegada dos portugueses. E isto ao contrário da China, que tinha uma larga tradição no fabrico de mobiliário com tipologias muito próximas das europeias, caso precisamente dos escritórios e outros objectos com gavetas, destinados à escrita. Também neste precioso documento encontramos os já referiThese were very resistant pieces of furniture made with fine wood from the forests of the Kochi area although clearly with much lower values ascribed to them when compared with the recorded Chinese pieces. In clear contrast with the myriad of Chinese furniture of high value, many gilded and decorated in black, red and green, set with silver mounts, which is not surprising given the almost complete lack of furniture in the Indian subcontinent before the arrival of the Portuguese. This contrasts with China, which had a long tradition in the manufacture of pieces of furniture with very similar typologies when compared with European styles, as is the case with the writing cabinet and other objects with drawers, used for writing. In this precious document we can also find the aforementioned Chinese shields, or rodelas as they were known, and of different monetary value than those produced in India, painted (that is, varnished with shellac). Listed are some of Chinese origin, certainly lacquered: two new shields from China (1,600 reais); four old shields from China (2,000 reais); three old shields from India, painted (600 reais).

One other document, also still unpublished, gives us the key to understanding more about the production centres of these lacquerwares, conclusively positing a Burmese and dos escudos, ou rodelas como eram conhecidos, contrastando, quanto ao preço, as produzidas na Índia, pintadas (isto é envernizadas com goma-laca) com as chinesas, certamente lacadas: duas Rodellas da China embarçadas nouas (1.600 reais); quatro Rodellas da China velhas (2.000 reais); tres Rodellas da India pintadas velhas (600 reais).

Um outro documento, também ainda inédito, dá-nos a chave para destrinçarmos os centros de produção destas peças lacadas que ora analisamos, constituindo prova segura da sua origem peguana (birmanesa) e chinesa. Trata-se dos inventários, com os valores da avaliação e da posterior venda pública,

Chinese origin. These are the inventories, with the values of the assessment and the subsequent public sale, of Fernando de Noronha (ca. 1540-1608), third Earl of Linhares, and his wife Filipa de Sá († 1618), daughter of Mem de Sá (1500-1572), third Governor-General of Brazil. The recorded objects would have been collected prior to the death of the earl, who having no immediate heir left his fortune to the Jesuits of the Colégio de Santo Antão in Lisbon. Interestingly, Fernando de Noronha was due to depart for India in 1597, in order to succeed Matias de Albuquerque (1547-1609) as Governor-General of the Portuguese State of India, something that did not occur due to illness. Inventories of the Counts of Lin-

[fig. 8] Têxtil, Costa do Coromandel, Índia, século XIX; algodão impresso. Londres, Victoria and Albert Museum, inv. no. IS.29-1997. | Textile, Coromandel Coast, India, 19th century; printed cotton. London, Victoria and Albert Museum, inv. no. IS.29-1997.



de Fernando de Noronha (ca. 1540-1608), terceiro conde de Linhares, e de sua esposa Filipa de Sá (†1618), filha de Mem de Sá (1500-1572), terceiro governador-geral do Brasil. Os objectos inventariados terão sido reunidos até à morte do conde que, sem descendência, deixou a sua fortuna aos Jesuítas do Colégio de Santo Antão, em Lisboa. Curiosamente, Fernando de Noronha havia estado de partida para a Índia, em 1597, para suceder a Matias de Albuquerque (1547-1609) enquanto governador-geral do Estado Português da Índia, o que não acontecera por motivo de doença. Os inventários dos condes de Linhares registam um importante conjunto de peças de mobiliário asiático: uma caixa da China de acharão comprida de duas peças (4.000 reais); hum escritorio da China pequeno de mais de dous palmos com suas [sete] gauetas (3.000 reais), portanto com mais de 44 cm de comprimento; outro escritorio de Pegu mais pequeno de ouro, e uermelho com suas gauetas (2.500 reais), com cerca de 44 cm, tendo sido vendido na feira, na almoeda; mais hum escritorio da China de ouro e branco que tem doze gauetas e 44 cm de comprimento (3.000 reais, depois avaliado em 5.000 reais); hua caixa da China de ouro e preto com seu escaninho, que tendo sido avaliada em 2.000 foi vendida por 3.000 reais; huma boceta da China de ouro e preto com sua tapadoura grande (3.000 reais), que surge averbado no segundo inventário como duas, que tem ambas suas tapadouras; hum escritorio de Pegu todo dourado (10.000 reais); duas rodelas da China por embaracar [por colocar o suporte para o braço] com suas armas, avaliadas em 1.000, mas vendidas por 1.400 reais, às quais se juntam outras dezasseis, avaliadas em 9.000 reais; quatro Bandejas da China, tres com as suas armas, todas douradas de ouro e preto, às quais se juntam mais três avaliadas em 3.600 reais; hum bufete marchetado feito na India goarnecidos os cantos de prata delgada e os pes da China dourados (3.000 reais), portanto uma mesa bufete indiana de embutidos, com cantoneiras de prata e os pés feitos na China, lacados a ouro; outro bufete da China muyto uelho com as armas dos Noronhas no meyo, avaliado em 1.200 mas vendido apenas a 900 reais; hum leyto da China dourado que tem a cabeseyra as armas dos Noronhas (20.000 reais); hum catre da China dourado com seus balaustres, E grade E os pes quadrados, avaliado a 10.000 mas vendido na feira a 9.000 reais, que foi registado no segundo inventário como catre dourado que tem seis peis com sua cabiseira e persintas; outro catre da China dourado E mais vsado que o atras e sem grade sobre-grade, avaliado em 6.000 e vendido a 4.500 reais; hua cayxinha de menos de dous palmos da China goarnecida de pao com sua gaueta e que tem o tinteiro e fechadura de prata, sendo d'ouro e preto (2.000 reais); hua cayxinha de Pegu dourada

hares record an important collection of Asian furniture: one long lacquered box from China having two inner compartments (4,000 reais); one small writing cabinet from China of more than two spans with its seven drawers (3,000 reais), that is, with more than 44 cm in length; one other smaller writing cabinet from Pegu with its drawers, of gold and red (2,500 reais), a cabinet with about 44 cm, later sold in the public sale; another writing cabinet from China, of gold and white which has twelve drawers and 44 cm in length (3,000 reais, later valued at 5,000 reais); one box from China, of gold and black with its nook, that, having been valued at 2,000, it was later sold for 3,000 reais; one round box from China, of gold and black with its large cover (3,000 reais), recorded in the second inventory as being two, with their covers; one writing cabinet from Pegu, entirely gilded (10,000 reais); two shields from China without their arm supports, with their coat of arms valued at 1,000, but sold for 1.400 reais, to which another seventeen were added, valued at 9,000 reais; four trays from China, three of them with their coat of arms, lacquered in black and gilded, to which three more were added, valued at 3,600 reais; one marquetry pier table [mesa bufete] made in India with silver corner fittings and the feet from China, gilded (3.000 reais), that is, an Indian pier table (a display table) decorated with marquetry, set on feet, that is, on a trestle made in China and lacquered in gold; another very old pier table from China with the Noronha coat of arms in the middle, valued at 1,200, but sold for only 900 reais; a gilded bed from China which has the Noronha coat of arms on the tester (20,000 reais); a gilded daybed from China with its balusters, wooden frame and square feet, valued at 10,000, but sold at the fair for 9,000 reais, and recorded in the second inventory as a gilded daybed which has six feet, tester and straps; another gilded daybed from China, more used than the latter and without the wooden frame, valued at 6,000 and sold for 4,500 reais; a small box with less than two spans, from China, worked in marquetry with its drawer, having an inkwell and silver lock, being decorated in gold and black (2,000 reais); one small gilded box from Pegu with more than two spans and with a silver lock (1,000 reais, later valued at 2,500 reais), that is, with more than 22 cm in length; one round box from China with its cover, valued at 1,000, but sold for 1,500 reais; one gilded bed from China, of gold and black, with its wooden frame valued at 12,000 reais, which might be the bed of gold and black from Pegu recorded with this same value on the second inventory; and also recorded on the second inventory, there are one gilded armchair and

de mais de palmo e com fechadura de prata (1.000 reais, depois avaliada a 2.500 reais), portanto com mais de 22 cm de comprimento; huma boceta da China redonda com sua Capadoura, avaliada a 1000 mas vendida a 1.500 reais; hum leito da China dourado de ouro e preto tem sua grade e sobre-grade digo somente a grade avaliado a 12.000 reais, que deve ser no entanto o leito ynteiro d'ouro e preto do Pegum averbado com o mesmo valor no segundo inventário; e averbado no segundo inventário, hú a cadeira e catre do Pegum dourado, avaliados em 5.000 reais e um outro catre do Pegú todo dourado Com seis peis e cabiseira, avaliado a 10.000 reais. – Direcção-Geral do Livro, Arquivos e Bibliotecas / Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Lisboa, Cartório Jesuítico, Maço 15, Documento 43; Maço 17, Documento 39 e 48.

Portanto do Pegu regista o inventário um escritório com cerca de 44 cm de comprimento, com gavetas, dourado e lacado de vermelho, portanto uma peça muito semelhante à presente, já que na origem estas arcas-escritório eram integralmente avivadas a ouro no exterior, sobre o fundo da laca preta segundo a técnica birmanesa já referida, shweizawa. Registado é também um outro escritório, todo dourado e avaliado em quatro vezes mais que o anterior, em 10.000 reais, tratando-se certamente de uma peça integralmente coberta por laca decorada com shweizawa. Uma caixinha dourada birmanesa com mais de 22 cm de comprimento, que de tão preciosa dadas as montagens em prata, foi avaliada em 2.500 reais. No entanto, a referência mais importante é a da cadeira e catre do Pegum dourado, já que a cadeira pode identificar-se com duas ainda remanescentes, uma em colecção particular inglesa e outra mais conhecida, a chamada cadira de la reina do Museu d'Història de la Ciutat de Barcelona, Museu Monestir de Pedralbes, inv. no. 115.170 (Carvalho 2008, pp. 30-33, cat. no. 3). Trata-se de uma cadeira baixa (65 x 75,5 x 60,5 cm), já que o assento está a 30,5 cm do chão, com pernas, frente do espaldar e seus montantes entalhados, lacados a negro e dourados segundo a técnica birmanesa shewizawa, com enrolamentos florais e grotescos de candelabrae reproduzidos de gravuras europeias da primeira metade do século XVI. Também os leitos e catres, os poucos existentes, com esta decoração a ouro, devem ser atribuídos ao Pegu.

Fica claro que se trata de peças lacadas a negro e ouro, vermelho e ouro e mesmo branco e ouro, com origem no reino do Pegu, actual Myanmar e na China, destacando-se nesta última o uso abundante da folha de ouro, como tínhamos visto para as peças chinesas de Simão de Melo. A identificação

daybed from Pegu, valued at 5,000 reais and another daybed from Pegu, entirely gilded, with six feet and tester, valued at 10,000 reais. - Direcção-Geral do Livro, Arquivos e Bibliotecas / Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Cartório Jesuítico, Maço 15, Documento 43; Maço 17, Documento 39 and 48.

From Pegu the inventory records a writing cabinet (escritório) with drawers about 44 cm long, with gilded decoration and lacquered in red, therefore very similar to the present example, given that originally these writing cabinets were entirely gilded on the exterior faces over the black lacquer ground following the aforesaid Burmese technique, shweizawa. Also recorded is another writing cabinet, entirely gilded which, valued at four times the previous one at 10,000 reais, would certainly be fully covered with lacquer decorated with shweizawa. A Burmese small gilded box, more than 22 cm long, was deemed so precious on account of its silver mountings that it was valued at 2,500 reais. However, the most important reference is on the gilded armchair and daybed from Pegu, given that the chair may be identified with two still extant, one in an English private collection and another, better known to scholarship and named cadira de la reina, in the Museu d'Història de la Ciutat de Barcelona, Museu Monestir de Pedralbes, inv. no. 115 170 (Carvalho, 2008, pp. 30-33, cat. no. 3). This is a low armchair (65 x 75.5 x 60.5 cm), given that the seat is raised only 30.5 cm from the floor, with the legs, front of the tester and uprights carved, lacquered in black and gilded according to the Burmese technique, shweizawa, with floral scrolls and grotesques (candelabrae) copied from European prints dating from the first half of the 16th century. Therefore, the few existing beds and daybeds with this type of gilded decoration, should also be attributed to the Kingdom of Pegu.

It becomes clear that these lacquerware pieces decorated in black and gold, red and gold and even white and gold, originated from the Kingdom of Pegu, now Myanmar, and China, while demonstrating that the abundant use of gold leaf is typical of the Chinese pieces, as recorded in Simão de Melo's inventory. The identification of the origin of the our writing box, as we shall see, is clear. The pieces from the first group are Burmese and the ones pertaining to the second group, and which have inscriptions in Chinese characters, are obviously Chinese. Further proof of the Burmese origin of our writing box, and all of the extant pieces of this first group, can be presented, namely in terms of their iconographic and decorative features. Looking closely at the way the carver

da arca-escritório que temos entre mãos, é portanto clara. As do primeiro grupo são birmanesas e as do segundo, que contam com inscrições em caracteres chineses, são obviamente chinesas. Para mais afirmar da origem birmanesa desta nossa arca-escritório, e das restantes peças deste primeiro grupo, podemos referir outras particularidades iconográficas e decorativas. Observando atentamente a forma como o entalhador transpôs a gravura do Rapto de Amimone pelo Tritão, verificamos alguma liberdade e cunho pessoal. Com efeito, Amimone surge com um curioso penteado, usando um turbante simples, uma faixa de pano envolvendo os cabelos. Esta forma remete para o tipo de turbante usado pelas mulheres e homens das etnias birmanesas Shan e Mon, sendo desta última a dinastia reinante na Baixa Birmânia, o Reino Hanthawaddy conhecido pelos portugueses de Quinhentos como Pegu (1287-1539 e 1550-1552). Trata-te do conhecido gaung baung, faixa de seda estreita e comprida usada para envolver os cabelos, tal como se pode ver nesta litografia de 1846 [fig. 3] do desenhador e jornalista Colesworthey Grant (1813-1880) representando uma mulher e um homem de etnia Shan, Tha Ya e Ne Nan Wom (um exemplar também no British Museum, inv. no. As2006,Prt.321). Este gaung baung da nossa Amimone é aliás semelhante a um capacete cerimonial de ouro, imitando a forma de um turbante, da rainha do Pegu, Shinsawbu (r. 1453-1460), encontrado com outras peças de ouro em 1858 em Rangoon, actual Yangon e hoje conservado no Victoria and Albert Museum, Londres, inv. no. 02758(15) (Sykes 1860). Um outro gaung baung pode ver-se de forma clara numa outra arca-escritório muito semelhante à presente e baseada, muito provavelmente embora de forma livre, nesta mesma gravura de Amimone, mas representando um homem cavalgando um cavalo marinho [fig. 4]. Trata-se de uma pouco conhecida arca -escritório (18 x 44,5 x 35 cm), que poderia fazer pendant com estas de Amimone já referidas, hoje no Victoria and Albert Museum, inv. no. 374-1907. Para além da figura masculina vestir o gaung baung birmanês, o desenho das suas orelhas é claramente budista tal como a arte do Pegu, profundamente influenciada pelo Budismo Theravada, inexistente na Índia do século XVI.

Uma caixa-escritório deste mesmo grupo de peças [fig. 5], peça importante de colecção particular aqui reproduzida (17 x 43 x 32,5 cm), apresenta no interior da tampa, um curioso casal tendo ao centro, entalhado, uma árvore estilizada. Á partida poderíamos pensar que a composição seria puramente de criação local, idealizada pelo artista que a decorou

transposed the engraving of the Rape of Amimone by Triton, we find some sense of freedom and a personal touch. In fact, Amimone is depicted with a curious hairstyle, using a simple turban, a strip of cloth enfolding her hair. This shape is reminiscent of the type of turban worn by Burmese women and men of the Shan and Mon ethnic groups, the latter being the reigning dynasty in Lower Burma, the Hanthawaddy Kingdom known by the 16th-century Portuguese as Pegu (1287-1539 and 1550-1552). It is in fact the gaung baung, a long, narrow band of silk used to wrap the hair, as can be seen in this lithograph from 1846 [fig. 3] by draughtsman and journalist Colesworthey Grant (1813-1880) depicting a Shan man and woman, Tha Ya and Ne Nan Wom (a copy can also be found in the British Museum, inv. no. As2006, Prt. 321). The gaung baung depicted on our Amimone is indeed similar to a gold ceremonial helmet, in the shape of a turban, once belonging to the Queen of Pegu, Shinsawbu (r. 1453-1460), found with other gold objects in 1858 in Rangoon, present-day Yangon and now in the Victoria and Albert Museum, London, inv. no. 02 758 (15) (Sykes 1860). One other gaung baung can be clearly seen in another writing box similar to the present one and based, most likely, although freely, on the same engraving of Amimone, but showing a man riding a seahorse [fig. 4]. This is a little-known writing box (18 x 44.5 x 35 cm), which could be a pendant to the ones depicting Amimone and today in the Victoria and Albert Museum, inv. no. 374-1907. In addition, not only is the male figure wearing the Burmese gaung baung, but also the depiction of the ears is clearly Buddhist in manner and of the same style as is found in the art of Pegu, which was deeply influenced by Theravada Buddhism, which was non-existent in India during the 16th century.

A writing box from this same group [fig. 5], an important example from a private collection (17 x 43 x 32.5 cm) has on the inner side of the lid a curious couple and a carved stylized tree at the centre. At first glance one may assume that the composition is purely local and created by the artist who decorated it with black lacquer and gold leaf in the Burmese technique, *shweizawa*, given that the figures seem to have been depicted according to the Burmese style of dress. In fact, and similarly to other known pieces of this group, the artist followed as model a European engraving provided by a Portuguese patron residing or visiting the Kingdom of Pegu. As may be observed, the artist largely follows an engraving [fig. 6] by Cornelis Bos, from a set of small thirteen prints entitled *The Wedding Dancers* (5.2 x 3.8 cm) dated to ca. 1530-1556 of which there are copies in the British Museum, inv. no. 1979,U.301 (Schéle 1965, cat. no.

com laca negra e folha de ouro segundo a técnica birmanesa shweizawa, uma vez que as figuras parecem ser retratadas segundo o vestuário autóctone. Na verdade, e à semelhança das restantes peças conhecidas deste grupo, também aqui seguiuse um modelo gravado europeu fornecido pelo encomendante português residente ou de passagem no reino do Pegu. Como se pode constatar, o artista segue em grande medida uma gravura [fig. 6] de Cornelis Bos, de uma série de treze intitulada Os Noivos Dançarinos, de pequena dimensão (5,2 x 3,8 cm) datáveis de ca. 1530-1556 e de que existem exemplares, por exemplo, no British Museum, inv. no. 1979, U.301 (Schéle 1965, cat. no. 103). Trata-se de pequenas gravuras de índole popular que os nobres e oficiais régios do Estado Português da Índia facilmente levariam para a Ásia [fig. 7]. O artista birmanês tão-só separa as figuras, mantendo-as na mesma posição, apenas os braços se estendendo em direcção um ao outro; o homem estende um ramo de flores, como que o oferecendo, enquanto que a mulher, ao invés de segurar na sua saia, levantando-a para aceder ao convite para dançar, segura num fruto, talvez para o oferecer também. O vestuário europeu dos nubentes da gravura, é totalmente transformado no caso da mulher, sendo ainda observável no caso do homem as suas mangas e calças golpeadas à moda cortesá de Quinhentos. Assim, o artista deste precioso escritório, deixa entrever a sua cultura local através da representação do vestuário que lhe era próximo (Conway 2006). Com efeito as duas figuras vestem à birmanesa, sendo não apenas um testemunho importante do ponto de vista etnológico e histórico, como também mais uma prova de que estamos a tratar de objectos produzidos no reino do Pegu: a noiva, de turbante, veste uma túnica curta e transparente, de musselina, aberta à frente semeada de botões, deixando salientes os seios redondos e, em baixo, um característico htamain (ou htamein) - um longo pano de 1,40 m aberto à frente, com uma tira de tecido escuro na orla superior junto à cintura, uma faixa de tecido no meio e outra cozida na orla inferior arrastando junto aos pés; o noivo, também de gaung baung, veste um taungshay paso, um pano muito comprido enrolado à cintura e cobrindo até à altura do tornozelo. Estas peças vestimentares, particulares ao Pegu surgem representadas em panos indiados expressamente produzidos para o mercado birmanês, como este raro algodão pintado do Coromandel [fig. 8] datável da primeira metade do século XIX (Victoria and Albert Museum, inv. no. IS.29-1997). Refira-se que também nesta arca-escritório o sentido e função matrimonial é claro, à semelhança dos outros já referidos.

103). These are small, popular and highly portable prints that nobles and royal officers of the Portuguese State of India could easily carry to Asia [fig. 7]. The Burmese artist merely separates the figures, copying them in the same posture with only the arms extending toward each other; the man extends his hand offering a bouquet of flowers, while the woman, rather than holding her skirt, or lifting it to accept his invitation to dance, holds a fruit, perhaps to offer it as well. The European clothing as depicted in the engraving is totally transformed in the case of women, yet still recognisable in the case of the man, in his sleeves and slashed hoses in keeping with 16th-century courtly dress. Therefore, the artist of this precious writing box, hints at his local culture through the representation of clothing that was close to him, and that he could relate to (Conway 2006). In fact, both figures are dressed in the Burmese style; this piece being not only an important testimony from the ethnological and historical point of view, but also as further evidence that we are dealing with objects produced in the kingdom of Pegu: the bride, wearing a turban, is dressed with a short, transparent muslin tunic, open on the front and sprinkled with buttons, showing her protruding round breasts and with a typical htamain (or htamein) - a long piece of cloth of 1.40 m, opened at the front and with a dark strip of fabric as the upper edge along the waist, an additional strip in the middle, and another one stitched onto the lower edge, trailing over her feet; the groom, also wearing a gaung baung, is dressed in a taungshay paso, a very long piece of cloth wrapped around his waist covering him up to the ankle. Such garments, which are peculiar to Pegu, are depicted on Indian pieces of cloth expressly produced for the Burmese market, such as this rare painted cotton from the Coromandel coast [fig. 8] and datable from the first half of the 19th century (Victoria and Albert Museum, inv. no. IS.29-1997). The nuptial function and meaning of this writing box, as with other pieces under discussion, should also be emphasised.

Another distinctive aspect of this lacquered production from Pegu is the type of floral decoration which only on rare occasions fails to express a local character. The exterior decoration of our writing box, consisting of scrolls of stylised lotus flowers, known in Chinese as *baoxiang-hua*, featuring curled leaves and tendrils, besides being reminiscent of the decorative friezes of floral scrolls typical of Burmese lacquerware, called *mawpan*, is clearly influenced by the typical decoration found on blue-and-white porcelain from the Yongle period (1403-1424) of the Ming Dynasty (1368-1644). This is a particular type of decoration for this reign and those of his successors, which may be ob-





Um outro aspecto distintivo desta produção lacada do Pegu é o tipo de decoração floral que apenas em casos raros deixa de apresentar um carácter local. A decoração exterior da nossa arca-escritório, um padrão espiralado de flores-de-lótus estilizadas ou *baoxiang-hua*, com folhas recurvadas e gavinhas, para além de remeter para o friso decorativo de enrolamentos florais típico das lacas birmanesas ou *mawpan*, é claramente influenciado pela decoração característica da porcelana azul e branca do período Yongle (1403-1424) da dinastia Ming (1368-1644). Trata-se de um tipo de ornamentação par-

ticular a este reinado e ao dos seus sucessores, que se pode ver em peças do período Zhengde (1506-1521), como um importante jarro com asas hoje no British Museum, inv. no. 1947,0712.204. Como paralelo inequívoco desta influência chinesa, natural dada a presença Ming nos Estados Shan (no leste da Birmânia) durante este período, com o mesmo padrão espiralado de flores-de-lótus do nosso escritório, apresentamos um prato (28,2 cm de diâmetro) do período Yongle que pertenceu à colecção Meiyintang [fig. 9]. Lembremos que após a conquista de Malaca, o acesso à porcelana chi-



nesa por parte dos birmaneses do reino do Pegu que a consumiam avidamente, passaria a fazer-se por portugueses em juncos que contavam com a presença de feitores oficiais da coroa portuguesa (sobre este período inicial veja-se Bouchon 1979; Bouchon 1985; Bouchon & Thomaz 1988). Esta ligação, autorizada (cartazes) a mercadores portugueses privados, para o caso dos navios ou juncos da coroa portuguesa, era anual e durava nove meses, podendo o capitão, o feitor e os escrivães, todos oficiais régios, carregar mercadorias nos seus agasalhos e câmaras, estando isentos de direitos alfandegários (Thomaz 1966, pp. 16-18). Desde que aportavam em Martaban com as mercadorias a vender, até que carregavam o junco para a viagem de volta a Malaca, passavam-se meses à espera que virasse a monção, preenchidos muitas vezes com viagens à capital do reino, Pegu (Bago), tal como se observa na viagem de 1512 (Thomaz 1966, p. 36). Um período ideal para encomendar este tipo de peças de mobiliário, realizadas ainda durante a estadia e sob a vigilância do encomendante (como parece ser mais provável) ou recolhidas na viagem seguinte. Dado não haver feitoria oficial portuguesa no reino do Pegu, privando o Estado Português da Índia de um controlo mais efectivo do comércio em torno dos portos birmaneses, verifica-se uma presença portuguesa, de mercadores privados e missionários, cada vez maior durante o século XVI (Guedes 1994, p. 28; e Guedes 1995, p. 89). Quando a feitoria (e fortaleza) portuguesa de Syrian (actual Thanlyin) foi tomada em ca. 1613 pelo rei da Birmânia Anaukhpetlun da dinastia Toungoo (r. 1605-1628), viveriam no Pegu cerca de cinco mil cristãos, portugueses e luso-descendentes, depois capturados e levados para o interior norte do novo reino com capital em Ava (Guedes 1994, p. 187). Torna-se assim claro o porquê desta produção de laca birmanesa se circunscrever à centúria de Quinhentos, explicando o seu carácter exclusivamente luso -asiático e a sua importância histórica ímpar.

served in pieces dating from the Zhengde period (1506-1521), such as an important vase with ring handles in the British Museum, inv. no. 1947,0712.204. As a matching parallel to this Chinese influence, given the presence of the Ming in the Shan States (eastern Burma) during this period, with the same type of lotus scrolls found in our writing cabinet, we may present this dish (28.2 cm diameter) of the Yongle period which belonged to the Meiyintang collection [fig. 9]. It should be emphasised that after the conquest of Malacca, access to Chinese porcelain by the Burmese, a product highly in demand in the Kingdom of Pegu, could only be gained through the Portuguese, in junks aboard which the presence of courtly officials and factors of the Portuguese crown was almost mandatory (for this initial period, see Bouchon 1979; Bouchon 1985; Bouchon & Thomaz 1988). Such trips, which were also authorised (cartazes) to Portuguese private merchants, as was the case for junks belonging to the Portuguese crown, were annual and lasted nine months, with permission being given to the captain, the factor, clerks, and all royal officials, to carry goods in their boxes and cabins which were exempt from customs duties (Thomaz 1966, pp. 16-18). Since months could pass between docking in Martaban, with the goods to be sold before loading the junk, and waiting for the turning of the monsoon for the return trip to Malacca, the time was often occupied by visits to the capital of the kingdom Pegu (Bago), as was the case for the 1512 trip (Thomaz 1966, p. 36). These visits offered an ideal opportunity to order this type of furniture, which was then made either during the stay and under the supervision of the patron (as seems more likely) or to be collected on the next trip. Given that there was no official Portuguese trading post in the Kingdom of Pegu at this time, depriving the Portuguese State of India of a more effective control over the trade around Burmese ports, the Portuguese presence, of mainly private merchants and missionaries, increased greatly during the 16th century (Guedes 1994, p. 28; and Guedes 1995, p. 89). When the Portuguese factory (and fort) of Syrian (present-day Thanlyin) was taken ca. 1613 by the king of Burma, Anaukhpetlun of the Toungoo Dynasty (r. 1605-1628), about five thousand Christians, Portuguese and Portuguese descendants, who lived in Pegu, were captured and relocated to the northern interior of the new kingdom with its capital in Ava (Guedes 1994, p. 187). Hence it becomes clear why the production of this Burmese lacquerware is limited to the 16th century, and also explains its exclusive Luso-Asian character and its unique historical importance.



Rafael Bluteau, Vocabulario Portuguez e Latino [...], Vol. 5, Lisboa, na Officina de Pascoal da Sylva, 1716, p. 14 (lacre); Geneviève Bouchon, "Les premiers voyages portugais à Pasai et à Pegou (1512-1520)", Archipel, 18, 1979, pp. 127-157; Geneviève Bouchon, "Bengal and Pegu at the Beginning of the Sixteenth Century According to an Anonymous Portuguese Narrative", in Luís de Albuquerque, Inácio Guerreiro (eds.), II Seminário Internacional de História Indo-Portuguesa, Lisboa, Instituto de Investigação Científica Tropical - Centro de Estudos de História e Cartografia Antiga, 1985, pp. 241-249; Geneviève Bouchon, Luís Filipe Thomaz, Voyage dans les deltas du Gange et de l'Irraouaddy: relation portugaise anonyme (1521), Paris, Fondation Calouste Gulbenkian – Centre Culturel Portugais, 1988; Pedro Moura Carvalho, "Um conjunto de lacas quinhentistas para o mercado português e a sua atribuição à região de Bengala e costa do Coromandel", in Pedro Moura Carvalho (ed.), O Mundo da Laca. 2000 anos de História (cat.), Lisboa, Museu Calouste Gulbenkian, 2001, pp. 127-143; Pedro Moura Carvalho, Luxury for Export. Artistic Exchange between India and Portugal around 1600 (cat.), Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, 2008; Manuel Castilho (ed.), Na Rota do Oriente. Objectos para o estudo da arte luso-oriental. The Eastern Route. Objects for the study of Portuguese-Oriental art (cat.), Lisboa, Manuel Castilho Antiguidades, 1999; Susan Conway, The Shan. Culture, Art and Crafts, Bangkok, River Books. 2006; Hugo Miguel Crespo, Jóias da Carreira da Índia (cat.), Lisboa, Fundação Oriente, 2014; Pedro Dias, Mobiliário Indo-Português, Moreira de Cónegos, Imaginalis, 2013; José Jordão Felgueiras, "Arcas Indo-Portuguesas de Cochim", Oceanos, 19-20, 1994, pp. 34-41; Bernardo Ferrão, Mobiliário Português. Dos Primórdios ao Maneirismo, Vol. 3, Porto, Lello & Irmão Editores, 1990; Ana Maria Marques Guedes, Interferência e integração dos portugueses na Birmânia, ca. 1580-1630, Lisboa, Fundação Oriente, 1994; Ana Maria Marques Guedes, "D. Martim, an Arakanese Prince at the Service of the Estado da Índia and Portugal's Designs for the Submission of Burma", in João Camilo dos Santos, Francis A. Dutra (eds.), The Portuguese and the Pacific, Santa Barbara, Center for Portuguese Studies – University of California, 1995, pp. 77-112; Stephanie H. Jed, Chaste Thinking. The Rape of Lucretia and the Birth of Humanism, Bloomington, Indiana, Indiana University Press, 1989; Ulrike Körber, "South-East Asian Lacquer on the 16th and 17th Century Indian- or Singhalese-Portuguese furniture", in Izabela Kopania (ed.), South-East Asia. Studies in Art, Cultural Heritage and Artistic Relations with Europe, Warsaw - Toruń, Polish Institute of World Art Studies - Taki Publishing House, 2012, pp. 317-323; Ulrike Körber, "Reflections on cultural exchange and commercial relations in sixteenth-century Asia: a Portuguese nobleman's laquered Mughal shield", in Victoria Weston (ed.), Portugal, Jesuits and Japan. Spiritual Beliefs and Earthly Goods (cat.), Chestnut Hill, MA, McMullen of Art, 2013, pp. 45-56; Fernando Moncada, "Mobiliário Quinhentista Luso-Oriental – Talha baixa, Lacada e Dourada", O Antiquário, 16, 1996, pp. 6-9; Sune Schéle, Cornelis Bos. A study of the origins of the Netherland grotesque, Uppsala, Almquist & Wiskell, 1965; William Henry Sykes, "Account of some Golden Relics at Rangoon, and exhibited at a Meeting of the Society on the 6th June, 1857, by permission of the Court of Directors of the East India Company", Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland, 17, 1860, pp. 298-308; Luís Filipe Thomaz, De Malaca a Pegu. Viagens de um feitor português (1512-1515), Lisboa, Instituto de Alta Cultura - Centro de Estudos Históricos, 1966: Otto Vogl, "Oriental lacquer, poison ivy, and drying oils", Journal of Polymer Science. Part A: Polymer Chemistry, 38.24, 2000, pp. 4327-4335.

23 MENINOS JESUS BOM PASTOR DEITADOS

- [1] Marfim entalhado com vestígios de policromia | Reino do Sião (actual Tailândia) | Século XVI (finais) a XVII (inícios)
 4,5 x 16,5 x 3,2 cm
- [2] Marfim entalhado com vestígios de policromia; madeira lacada, policroma | Reino do Sião (actual Tailândia) | Século XVII (inícios) 4 x 13,5 x 4,5 cm

TWO RECLINING FIGURINES OF THE CHILD JESUS AS THE GOOD SHEPHERD

- [1] Carved ivory with traces of polychromy Kingdom of Siam (present-day Thailand) Late 16th to early 17th centuries 4.5 x 16.5 x 3.2 cm
- [2] Carved ivory with traces of polychromy; lacquered, painted wood
 Kingdom of Siam (present-day Thailand)
 Early 17th century
 4 × 13.5 × 4.5 cm

Rara e importante imagem do Menino Jesus como Bom Pastor deitado, delicadamente entalhada em marfim com vestígios de uma policromia outrora rica e vibrante, a contrastar com o tom rosado e bela patine das carnações. Deitado de lado sobre o ombro direito, com a palma servindo de apoio à cabeça, a figura do Menino assenta sobre uma cama de folhas, mais elevada junto à cabeça; tem o bra-

A rare and important image of the reclining Child Jesus as the Good Shepherd, minutely carved in ivory, with traces of a once rich and vibrant polychromy which would have contrasted with the rosy hue and beautiful patina of the child's flesh. Reclining on his right side, and with a palm frond serving as a pillow, the child lies on a bed of leaves. His left arm is close to his chest, with the palm of his hand



ço esquerdo junto ao peito, com a palma da mão tocando nas folhas e as pernas flectidas, a esquerda sobre a direita. O menino, apresentado como um pastor dormitando, de grossos caracóis dourados, veste uma túnica de manga curta aberta à frente, de pele animal, cuja abertura é presa por atilhos encordoados que debruam o decote, deixando descoberto o ombro direito. Uma peça interior, atada por cordão ou fita, cobre-o desde o umbigo até aos joelhos. A figura, exageradamente alongada, destaca-se pela grande qualidade do trabalho escultórico, na suavidade do desenhar dos membros e pela graciosidade do rosto que, de pálpebras cerradas, esboça um sorriso meditativo. Esta superior perícia do mestre entalhador pode encontrar-se também em alguns dos exemplares desta produção raríssima que só recentemente foi caracterizada. O segundo exemplar destaca-se por apresentar ainda a base original em madeira entalhada e lacada (com vestígios de policromia), que embora fosse muito provavelmente a norma para estas peças, sempre encastráveis numa base alteada de madeira, é muito raro terem sobrevivido. Também do ponto de vista iconográfico este exemplar se singulariza, já que representa, como se verá, o Agnus Dei sobre o livro da Fé.

Na verdade estas e as restantes peças deste grupo até ao momento identificadas, apresentam características que as singularizam das produzidas nos centros mais conhecidos e estudados (Ferrão 1983). Estes são vulgarmente identificados como cíngalo-português no caso das peças produzidas sob encomenda portuguesa a mestres entalhadores cingaleses, no actual Sri Lanka, que comportam as primeiras obras conhecidas de imaginária dita luso-oriental, indo-português no caso das peças geralmente consideradas como produzidas em Goa (embora algumas possam ter sido realizadas noutros pontos da Índia Portuguesa, caso de Cochim), ou também sino-português e nipo-português quando evidenciam características chinesas e japonesas respectivamente, tal como proposto por Bernardo Ferrão (Ferrão 1983). Uma sistematização baseada em características estilísticas e fisionómicas, ainda hoje de alguma forma utilizada na destrinça dos centros geográficos de produção destas peças, encomendadas para uso local dos recém-convertidos e vendidas como objectos de exportação. Este pequeno grupo que nos ocupa caracteriza-se então pela postura reclinada da figura, normalmente deitada sobre a direita com a mão a suportar a cabeça e as pernas flectidas, os olhos amendoados e os cabelos em grossos caracóis espiralados ou entrançados. Outras

resting on the leaves and with his legs drawn up, the left one bent over the right. Presented as a dozing shepherd, and with his hair in thick golden curls, Jesus wears an open front short sleeved tunic made from animal skin, with the opening tied with corded straps framing the neckline, but leaving his right shoulder uncovered. An undergarment, tied with strings, covers him from the navel to the knees. The figure, of elongated proportions, stands out for the high quality of its carving, the smooth modelling of the anatomy and the comeliness of the face which, with closed eyelids, reveals a meditative smile. This superior skill of the master carver may also be observed in other extant examples of this very rare production which has only recently been characterised. The second piece stands out for its original wooden base, which is carved and lacquered (with traces of polychrome), and which although probably a common feature of these ivory pieces, which were normally set on a raised wooden base, it is very unusual for it to have survived. The present piece also stands out from the iconographic point of view, as will become apparent, given that it features a representation of the Agnus Dei on top of the Book of Faith.

In reality, these and the other surviving pieces of this recently identified group share characteristics that single them out from those produced in the best known and previously studied centres (Ferrão 1983). These are commonly identified as Ceylonese-Portuguese for those pieces produced under Portuguese commission to Ceylonese master carvers, in present-day Sri Lanka, a production which encompasses the first known works of so-called Luso-Oriental devotional sculpture; Indo-Portuguese for those pieces generally considered to have been produced in Goa (although some may have been made elsewhere in Portuguese India, such as in Kochi); and even Sino-Portuguese and Japanese-Portuguese when the objects possess Chinese and Japanese characteristics respectively, as proposed by Bernardo Ferrão (Ferrão 1983). This was a systematic approach based on stylistic and physiognomic features that is still used for the distinction of the different geographic centres of production of such pieces, which were objects ordered for local consumption by the newly converted or sold as export art. The small group under analysis here is characterised by the reclining posture of the figure, usually lying on his right side, with his hand supporting his head and with bent legs, the almond-shaped eyes and hair in thick braids or spiral curls. Other pieces, such as our second example, have the left hand resting on a small lamb





peças, como o nosso segundo exemplar, apresentam a mão esquerda apoiada num pequeno cordeiro ajoelhado sobre o livro da Fé, ou Agnus Dei (Dias 2011, p. 26, fig. 19), sendo conhecidos outros exemplares em que o cordeiro surge como um estranho animal. Esta produção inclui também a representação do Menino Jesus Salvador do Mundo em pé, com o orbe na mão esquerda e a direita abençoando (Dias 2011, p. 27, fig. 20). Tais características diferenciadoras levaram Pedro Dias a propor o reino do Sião (actual Tailândia) como centro de produção, baseando-se na similitude da posição com os Budas deitados tailandeses tal como os da capital, Ayutthaya, durante o período homónimo, 1350-1767 (Dias 2011, pp. 22-28; Silva 2013, pp. 116-119 e pp. 138-141). Na verdade e embora seja clara uma dependência iconográfica da representação do Buda deitado - como esta grande escultura em Rangoon, actual Yangon, Myanmar [fig. 1] -, descansando ou já no momento do nirvana depois da morte (parinirvana ou parinibbana), esse tipo iconográfico não é exclusivo da arte tailandesa deste período, fazendo parte do repertório artístico do Ceilão ou do Pegu (Birmânia, actual Myanmar), entre outras regiões de influência budista na Ásia (Woodward 2005; e Guy 2014).

Tal como acontece com as representações do Menino Jesus Bom Pastor, cingalesas ou goesas, cuja suposta influência budista da postura é desmentida pela existência de gravuras europeias que lhe serviram de modelo - primeiro de Diana Scultori em 1577 e depois de Hieronymus Wierix (1563-1619) na série sobre a infância de Cristo, muito difundida na Ásia Portuguesa - também no caso presente do Menino Jesus deitado, dormente ou preconizando a morte na cruz e a Salvação do Homem daí resultante (com um claro sentido nirvânico nas esculturas em marfim), vamos encontrar gravuras que suportam, de alguma forma, esta iconografia. Datável de ca. 1510-1530 e gravada por Giacomo Francia, refira-se esta gravura de Cristo como Menino dormindo sobre a Cruz [fig. 2], onde o Menino, envolto numa túnica que lhe deixa o umbigo descoberto, surge deitado sobre o seu lado esquerdo fazendo do braço flectido o seu travesseiro (com um exemplar no British Museum, Londres, inv. no. 1857,0411.6). Curiosamente as suas filacteras aludem a dois momentos, um em que o Menino mesmo dormindo vela pela Humanidade - Ego dormio et cor meum vigilat (precisamente a mesma inscrição da gravura de Wierix que serviu de modelo aos Bons Pastores ditos "indo-portugueses") - e o outro enquanto prefiguração da morte e Redenção de Cristo: In somno meu requies, lê-se

kneeling over the Book of Faith, an Agnus Dei (Dias, 2011, p. 26, fig. 19), while in other known examples the lamb appears as a strange animal. This production also includes the representation of the Child Jesus standing as the Saviour of the World, with the orb in his left hand and making a blessing with the right hand (Dias, 2011, p. 27, fig. 20). Such distinguishing features led Pedro Dias to propose the Kingdom of Siam (present-day Thailand) as the centre of production, based on the similarity of posture between our devotional figures and the Thai reclining Buddha, such as the ones from the capital Ayutthaya during the period of the same name, 1350-1767 (Dias 2011, pp. 22-28; Silva 2013, pp. 116-119, and pp. 138-141). In fact, and despite the clear iconographic dependence of our statuettes on the reclining Buddha - such as this large sculpture in Rangoon, present-day Yangon, Myanmar [fig. 1] -, portrayed while resting or already in nirvana after his death (the parinirvana or parinibbana), it should be emphasised that such iconography is not unique to Thai art of this period, as it was part of the artistic repertoire of Ceylon and Pegu (Burma, present-day Myanmar), among other regions of Buddhist influence in Asia (Woodward 2005; and Guy 2014).

This is also the case with representations of the Child Jesus the Good Shepherd, of either Ceylonese or Goan production, whose presumed Buddhist influence is contradicted by the presence at the time of European engravings that served as models. These were at first works by Diana Scultori in 1577 and later on prints by Hieronymus Wierix (1563-1619) such as a series of prints on the childhood of Christ, which was widely disseminated in Portuguese Asia. This is also the case for the present reclining Child Jesus, as prints existed which were clearly an iconographic source for this image of Jesus sleeping or foreshadowing his death on the Cross and the resulting Salvation of Man (with a clear nirvanic sense in the case of ivory statuettes). Datable from ca. 1510-1530 and printed by Giacomo Francia, we can mention this engraving of Christ as a Child sleeping over the Cross [fig. 2], where the Child, loosely wrapped in a tunic that leaves his navel uncovered, is shown lying on his left side while using his bent arm as a pillow (with a copy in the British Museum, London, inv. no. 1857,0411.6). Interestingly, the inscriptions on the *rotuli* allude to two moments, one in which the Child even while sleeping watches over Humanity - Ego dormio et cor meum vigilat (precisely the same inscription is to be found on a Wierix engraving that served as a



[fig. 1] P. Klien, *Grande Buda Gautama deitado*, Rangoon, actual Yangon, Myanmar, ca. 1895-1915; fotografia sobre papel albuminado. Amesterdão, Rijksmuseum, inv. no. RP-F-00-5342-7. | P. Klein, *Large Reclining Buddha Gautama*, Rangoon, present-day Yangon, Myanmar, ca. 1895-1915; photograph, albumen print. Amsterdam, Rijksmuseum, inv. no. RP-F-00-5342-7.

junto a uma coroa de espinhos. Significativamente esta posição, dormindo como que de barriga para baixo e apoiando a cabeça sobre o braço, encontramos num outro Menino Jesus deitado desta produção (da colecção Távora Sequeira Pinto), exemplar único desta figuração.

No entanto, algumas particularidades iconográficas que aqui apresentamos, desfazem quaisquer dúvidas sobre a origem tailandesa desta produção. Conhecemos, como foi dito, alguns exemplares onde a mão esquerda do Menino afaga o cordeiro místico, como o nosso segundo exemplar [fig. 3]. Em pelo menos dois exemplares conhecidos, um deles da colecção Távora Sequeira Pinto - aqui reproduzido [fig. 4] -, o cordeiro é representado como outro animal, surgindo no outro exemplar como uma mistura entre os dois animais, tal como será o caso do nosso segundo exemplar. Na verdade o estranho animal que surge representado é o porco selvagem, ou javali da Tailândia (Sus scrofa jubatus), espécie endémica, portanto exclusiva deste território do Sudeste Asiático (Lekagul & McNeely 1988). Identifica-se pela faixa dorsal de pelagem mais grossa e tufada, que vemos claramente nestas duas esculturas em marfim, sendo características deste animal: uma grande cabeça com os membros posteriores mais pequenos, patas e cascos pequenos, pequenas orelhas, grandes olhos nemodel for the so-called Indo-Portuguese Good Shepherd) - and the other as foreshadowing Christ's death and redemption: *In somno meo requies*, may be read next to a crown of thorns. Significantly, this position - sleeping on his stomach and resting his head on his arm - can be found in another reclining Child Jesus from this production (from the Távora Sequeira Pinto collection) and is the single known example of this iconography.

Nevertheless, some of the iconographic peculiarities presented here are sufficient to dispel any doubts about the Thai origin of this production. As has already been stated, we are aware of some examples in which the left hand of the boy caresses the Mystic Lamb, as in our second example [fig. 3]. In at least two known examples, one belonging to the Távora Sequeira Pinto collection - reproduced here [fig. 4] -, the lamb is depicted as another animal, as a mix between the two animals in a similar statuette, such as our second example. In fact, the strange animal depicted is the wild pig, or Thai boar (*Sus scrofa jubatus*), an endemic species peculiar to this area of Southeast Asia (Lekagul & McNeely 1988). It can be identified by the tufted dorsal stripe of thicker hair which may clearly be seen in the aforementioned ivory statuettes. Characteristic of this animal is: the large head



[fig. 2] Giacomo Francia, Cristo como Menino dormindo sobre a Cruz, ca. 1510-1530; gravura a buril sobre papel. Colecção particular. | Giacomo Francia, Christ as a Child sleeping over the Cross, ca. 1510-1530; engraving on paper. Private collection.

[fig. 3] Hieronymus Wierix, São João Baptista segurando o Agnus Dei, antes de 1619; gravura a buril sobre papel. Colecção particular. | Hieronymus Wierix, Saint John the Baptist holding the Agnus Dei, before 1619; engraving on paper. Private collection.



gros e focinho forte (Tanomtong, Supanuam, Siripiyasing & Bunjonrat 2007, pp. 2-3). O sentido desta inclusão autóctone, além de provar a origem tailandesa desta produção, indica estarmos em presença de uma forma devocional perfeitamente integrada na cultura e arte do Sião do período Ayutthaya, sendo provável o uso local destas imagens devocionais (*murti*) como auxiliares do trabalho de doutrinação missionária aos recém-convertidos. Também a forma do vestuário indica uma origem tailandesa, já que as vestes deste Bom Pastor sugerem o vestuário monástico típico desta vertente budista: a túnica

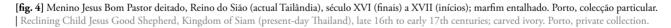
with smaller hind limbs, small feet and hooves, small ears, large black eyes and strong snout (Tanomtong, Supanuam, Siripiyasing & Bunjonrat 2007, pp. 2-3). The meaning of such inclusion, indigenous in character, besides proving the Thai origin of this production, indicates a type of devotion perfectly integrated into the culture and art of Siam from the Ayutthaya period, and the likely local consumption of these devotional images (*murti*), which were used as an aid to the missionary indoctrination of the newly converted. Furthermore, the type and forms of the garments point to

de manga curta, deixando o ombro direito descoberto, remete para o colete aberto ou *ungsa* que os monges tailandeses fecham à esquerda com atilhos; e a peça inferior é semelhante ao *antaravassaka* (*sabong*), usado à volta da cintura que, caindo até aos joelhos, é atada por cinto ou corda, tal como nos nossos Meninos deitados.

Os paralelos com a melhor escultura tailandesa deste período mais comprovam a filiação ao reino do Sião desta produção. Isso mesmo se pode observar na comparação da forma de representar os dedos das mãos (as unhas), os pés, o nariz, a boca e mesmo o formato do rosto da nossa figura com a estatueta de bronze representando o discípulo budista Phra Sankachai [fig. 5], de finais do século XVII do Metropolian Museum of Art, Nova Iorque, acc. no. 2001.27. E se a barriguinha descaída dos nossos Meninos Jesus é em tudo semelhante às das esculturas de Buda em pé siamesas, tal como um bronze dourado igualmente do período Ayutthaya no British Museum, inv. no. 2004,0628.19, também os ca-

a Thai origin, given that the clothes of this Good Shepherd are reminiscent of the monastic clothing typical of this Buddhist school: a short sleeved tunic leaving the right shoulder exposed which resembles the open waistcoat or *ungsa* that Thai monks tie with tying tags on the left side; while the lower part is similar to the *antaravassaka* (*sabong*), worn around the waist and falling to just below the knees which is tied by a cord belt, just like our reclining Child Jesus.

A comparative analysis with the best Thai sculpture of this period helps to better establish a Siamese origin for this production. This may be observed when comparing the way of representing the fingers (nails), feet, nose, mouth and even the shape of the face of our ivory figures with this bronze statuette representing the Buddhist disciple Phra Sankachai [fig. 5], dateable to the late 17th century, from the Metropolitan Museum of Art, New York, acc. no. 2001.27. And while the protruding belly of our figures of the Child Jesus is identical to the Thai standing Buddha sculptures, such as a







[fig. 5] O discípulo budista Phra Sankachai, Reino do Sião (actual Tailândia), finais do século XVII; bronze com vestígios de douramento, concha e granadas. Nova Iorque, Metropolitan Museum of Art, acc. no. 2001.27. | The Buddhist disciple Phra Sankachai, Kingdom of Siam (present-day Thailand), late 17th century; bronze with traces of gilding, shell and garnets. New York, Metropolitan Museum of Art, acc. no. 2001.27.



[fig. 6] Cabeça de Buda, Tailândia, período Mon-Dvaravati, século VIII; pedra. Nova Iorque, Metropolitan Museum of Art, acc. no. 1983.13. | Head of a Buddha, Thailand, Mon-Dvaravati period, 8th century; stone. New York, Metropolitan Museum of Art, acc. no. 1983.13.

racterísticos grossos caracóis surgem logo nos períodos mais recuados da história da Tailândia, como se vê numa cabeça de Buda em pedra do período Mon-Dvaravati [fig. 6], século VIII, do Metropolitan Museum of Art, acc. no. 1983.13.

Um exemplar muito semelhante ao nosso primeiro Menino Jesus pertence à colecção Távora Sequeira Pinto (publicado em Dias 2011, p. 23, fig. 15), também ele com bastantes vestígios de policromia, diferindo nos atilhos da túnica, sendo muito provável obra do mesmo mestre entalhador. Trata-se, em conclusão, de um valioso conjunto de peças e alguns fragmentos, datáveis das primeiras décadas do século XVII ou de finais do XVI, num momento onde a produção goesa se preparava para despontar, provavelmente motivada pela emigração de entalhadores cingaleses. Um

gilded bronze also dated to the Ayutthaya period in the British Museum, inv. no. 2004,0628.19, the typical thick curls of our figurines may be observed already in the more distant periods in the history and art of Thailand, for instance in a stone Buddha head of the Mon-Dvaravati period [fig. 6], dated to the 8th century, in the Metropolitan Museum of Art, acc. no. 1983.13.

Matching our first Child Jesus figurine, there is one in the Távora Sequeira Pinto collection (published in Dias 2011, p. 23, fig. 15), with many traces of polychromy and while differing in the shape of the ties of the tunic, they are most likely the work of the same master carver. In conclusion, this is a valuable group of ivory figurines, and some fragments, dateable to the first decades of the 17th centu-

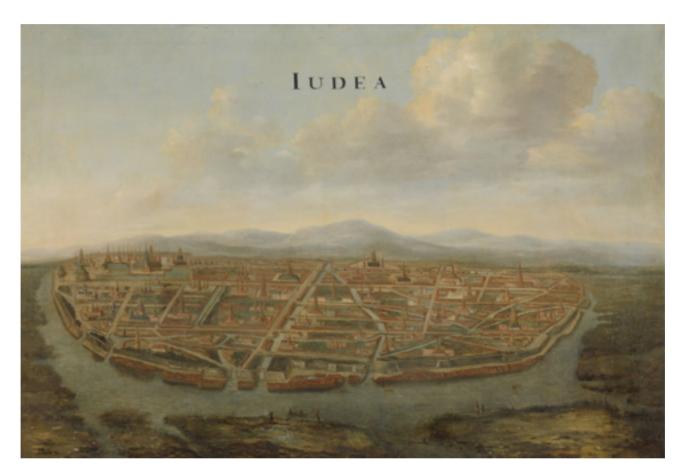


[fig. 7] Hieronymus Wierix, Sagrada Família com João Baptista menino, antes de 1619; gravura a buril sobre papel. Colecção particular. | Hieronymus Wierix, Holy Family with the Child John the Baptist, before 1619; engraving on paper. Private collection.

ry or even from the late 16th century, at a time when the Goan production was about to emerge, probably thanks to the stimulation provided by the immigration of Ceylonese carvers. A period in which the iconography of the sleeping or lying Child Jesus, carved in the round, as it would be produced by Chinese artisans in the Philippines and in Goa, was not yet part of the devotional repertoire and which would experience an important development during the final decades of the 16th century, boosted by the arrival of engravings by Wierix, such as this one of the Holy Family with the Child John the Baptist [fig. 7], where the Virgin shows the Child Jesus sleeping (with a copy in the British Museum, inv. no. 1859,0709.3021). In an Asia dominated by a devotional type of religiosity, as expressed by the Hindu bhakti movement in India, for example in the cult of the Baby Krishna, or Balakrishna, this type of youthful representation of Christ was cleverly used by Catholic missionaries to create a sensation of greater proximity to the Child Jesus, the Saviour. Given the destruction of the city of Ayutthaya in 1767 - see the view of the city attributed to Johannes Vinckboons, ca. 1662-1663 [fig. 8] - and the disappearance of one of the largest Catholic communities in Asia, with many coming from Portugal or of Portuguese-Siamese origin settled in the "Portuguese Bandel" or Ban Protuguet, on the west bank of the Chao Phraya river (see Flores 1995; and Carvalho 2009), this small group of devotional statuettes stands as the best testimony to the importance of the Portuguese presence in the Kingdom of Siam during the Early Modern Period.

período em que a iconografia do Menino Jesus deitado, em vulto redondo, que conheceremos produzidos por artífices chineses nas Filipinas e em Goa, não faria ainda parte do repertório escultórico e que, ao nível das fontes iconográficas, conhecerá um grande impulso com as gravuras de finais do século XVI dos Wierix, como esta da *Sagrada Família com João Baptista menino* [fig. 7], onde a Virgem mostra o Menino Jesus dormindo (com um exemplar no British Museum, inv. no. 1859,0709.3021). Na Ásia dominada por uma religiosidade de tipo devocional, como expressa pelo movimento hindu *bhakti* na Índia, por exemplo, no culto ao Krishna Menino, ou Balakrishna, este tipo de representação juvenil

de Cristo foi sabiamente utilizado pelos missionários católicos para incutir uma maior proximidade ao Menino Jesus, ao Salvador. Dada a destruição da cidade de Ayutthaya em 1767 - veja-se a panorâmica da cidade atribuída a Johannes Vinckboons, ca. 1662-1663 [fig. 8] -, e o desaparecimento de uma das maiores comunidades católicas da Ásia, muitos deles de origem portuguesa ou luso-siamesa fixados no "Bandel Português" ou *Ban Protuguet*, na margem ocidental do rio Chao Phraya (veja-se Flores 1995; e Carvalho 2009), este grupo de pequenas esculturas devocionais são o melhor testemunho da importância da presença lusa no reino do Sião durante o Período Moderno.



[fig. 8] Johannes Vinckboons (at.), Vista da cidade de Ayutthaya (Iudea), ca. 1662-1663; óleo sobre tela. Amesterdão, Rijksmuseum, inv. no. SK-A-4477. | Johannes Vinckboons (at.), View of the city of Ayutthaya (Iudea), ca. 1662-1663; oil on canvas. Amsterdam, Rijksmuseum, inv. no. SK-A-4477.

Rita Bernardes de Carvalho, "Bitter Enemies or Machiavellian Friends? Exploring the Dutch-Portuguese Relationship in Seventeenth-Century Siam", Anais de História de Além-Mar, 10, 2009, pp. 361-385; Pedro Dias, Thailand and Portugal, 500 years of a common Past. The Art Legacy. The Távora Sequeira Pinto Collection (cat.), Coimbra, Gráfica de Coimbra, 2011; Bernardo Ferrão, Imaginária Luso-Oriental, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1983; Maria da Conceição Flores, Os Portugueses e o Sião no século XVI, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1995; Dereck Garnier, Ayutthaya. Venice of the East, Bangkok, River Books, 2004; John Guy (ed.), Lost Kingdoms. Hindu-Buddhist Sculpture of Early Southeast Asia (cat.), New York - New Haven, The Metropolitan Museum of Art - Yale University Press, 2014; Boonsong Lekagul, Jeffrey McNeely, Mammals of Thailand, Bangkok, Sahakarn Bhaet, 1988; Nuno Vassallo e Silva, "Engenho e primor': a arte do marfim no Ceilão. 'Ingenuity and excellence': ivory art in Ceylon", in Nuno Vassallo e Silva (ed.), Marfins no Império Português. Ivories in the Portuguese Empire, Lisboa, Scribe, 2013, pp. 87-141; Alongkoad Tanomtong, Praween Supanuam, Pornnarong Siripiyasing, Roungvit Bunjonrat, "A comparative chromosome analysis of Thai wild boar (Sus scrofa jubatus) and relationship to domestic pig (S. s. domestica) by conventional staining, G-banding and high-resolution technique", Songklanakarin Journal of Science and Technology, 29.1, 2007,



24 ORATÓRIO DE SUSPENDER

Madeira entalhada, lacada e dourada; gravura sobre papel, pintada, moscovite e cobre | Đại Việt (actual Vietname) |
Século XVII, ca. 1630-1650
27,5 x 18,5 (26 cm aberto) x 2,8 cm

PORTABLE ORATORY

Carved, lacquered and gilded wood; engraving on paper, painted, muscovite, and copper Đại Việt (present-day Vietnam) 17th century, ca. 1630-1650 27.5 x 18.5 (26 when open) x 2.8 cn

Oratório portátil de duas portas, em madeira entalhada, lacada e dourada, de forma rectangular, embora ligeiramente evasé na predela, que inclui os pequenos pés como que adossados. Apresenta vestígios de ter tido outrora uma complexa cadeia de cobre restando a argola para suspensão. Inspirada na forma de um retábulo arquitectónico europeu, apresenta um frontão semi-circular - com uma cruz escul-

Portable oratory with two doors, in carved, lacquered and gilded wood, rectangular in shape, although slightly splayed towards the lower section (a predella or supporting plinth) which includes the feet. It shows traces indicating that it once had a complex copper chain used for suspension which would have been attached to the copper loop, which is still intact. Loosely following the shape of a



[fig. 1] Hieronymus Wierix, Nossa Senhora com o Menino Jesus e Santa Ana, antes de 1619; gravura sobre papel. Londres, British Museum, inv. no. 1863,0509.643. | Hieronymus Wierix, The Virgin with the Child Jesus and St Anne, before 1619; engraving on paper. London, British Museum, inv. no. 1863,0509.643.

pida entre nuvens no interior, emoldurado por friso flamígero - que assenta em entablamento com friso decorativo semelhante, com motivos em nuvem flamejante. Ladeando o frontão vemos duas cabeças de fénix voltadas para fora, com sua crista flamífera característica. A predela é decorada por um friso geométrico dentado junto ao remate superior e dois motivos em nuvem flamígera que despontam lateralmente dos cantos junto aos pés em pilastra lisa. Enquanto a face exterior das portas é sobriamente lacada a vermelho - com pequenos puxadores entalhados em forma de roseta

European architectural altarpiece, it has an arch pediment - with a carved cross among clouds on the interior, framed with a flaming frieze - which is set on an entablature with a similar decorative frieze with cloud motifs. Flanking the arch pediment there are two phoenix heads facing outwards with their characteristic flaming combs. The predella is decorated with a crenelated geometric frieze running on the upper section and two flame-like cloud motifs stretching from the sides. While the exterior side of the doors is plain and simply lacquered in red - fitted with carved knobs shaped



de oito pétalas -, o interior é entalhado com painéis rectangulares com motivos em nuvem flamejante apontada que irradiam dos quatro cantos. Quando aberto, revela - dentro de emolduramento recortado e decorado por frisos geométricos, um denteado interior e outro de triângulos alternados e imbrincados - uma preciosa gravura europeia, pintada e dourada, protegida por uma grande folha de mica natural (moscovite). Como é de regra para os poucos exemplares sobreviventes de oratórios portáteis feitos na Ásia sob encomenda europeia por forma a servir o trabalho missionário realizado com os recém-convertidos, esta gravura representa a Virgem coroada, sentada num trono com o Menino Jesus de pé no seu joelho (representado enquanto Salvator Mundi, abençoando com a mão direita e segurando o globo terrestre na mão esquerda), que é assim apresentado a Santa Ana. Tal como identificado, trata-se de uma gravura de Hieronymus Wierix (1563-1619), artista responsável por várias gravuras encomendadas pelos jesuítas e que foram amplamente divulgadas na Ásia Portuguesa (veja-se Crespo 2015, pp. 200-202), intitulada A Virgem com o Menino Jesus e Santa Ana [fig. 1]. Leva uma inscrição latina em capitais onde se pode ler: Pulcher est dilectus meus, et decorus; electus ex millibus, ou O meu amado é belo e apropriado, escolhido entre milhares (citando livremente o Cântico dos Cânticos 5: 9-10), estando assinado Hieronymus Wierx [sic] fecit et excud[ebat]. Tal como acontece com muitas das gravuras de Hieronymus Wierix, esta não apresenta qualquer data e pouco se sabe sobre as circunstâncias que rodearam a sua criação ou encomenda, daí a data terminus post quem para a presente ser 1619, o ano da sua morte. O carácter único do presente oratório portátil reside, por conseguinte, não apenas na sua distinta decoração entalhada e lacada, mas também no uso de uma gravura europeia como objecto de culto, dado que nos exemplares conhecidos e que sobrevivem, invariavelmente produzidos no Japão sob encomenda jesuítica, estes geralmente apresentam pequenas pinturas em madeira ou cobre com representações da Virgem produzidas por pintores que então trabalhavam para as missões sob a orientação dos Padres da Companhia (veja-se Ferrão 1990, pp. 298-301; e Canepa 2008, p. 251, cat. no. 28). Seguem estes, protótipos europeus populares dos séculos XV e XVI, conhecendo-se exemplares de oratórios portáteis possivelmente produzidos na Índia (veja-se Ferrão 1990, pp. 302-304).

like eight-petaled rosettes -, the interior is carved with recessed rectangular panels set with stylised flaming clouds motifs set in the corners. When open it reveals, within a profiled frame decorated with geometric friezes of alternated and overlapping triangles, a painted and gilded European print protected by an uncommonly large sheet of natural mica (muscovite). As is common for the few surviving examples of portable oratories made in Asia under European commission to serve the missionary work carried out on the newly converted, it depicts the crowned Virgin, seated upon a throne, with the standing Child Jesus on her knee (portrayed as the Salvator Mundi, blessing with his right hand and holding the terrestrial orb in his left hand) while presenting him to St Anne. As positively identified, it was engraved by Hieronymus Wierix (1563-1619), an artist responsible for many iconographical prints commissioned by the Jesuits and which were widely circulated in Portuguese Asia (see Crespo 2015, pp. 200-202), and is titled The Virgin with the Child Jesus and St Anne [fig. 1]. It bears a Latin inscription in capitals which reads: Pulcher est dilectus meus, et decorus; electus ex millibus., or My beloved is beautiful and fitting, chosen out of thousands (loosely citing Canticles 5:9-10), and is signed *Hieronymus Wierx* [sic] *fecit et excud*[ebat]. As is the case for many of Hieronymus Wierix engravings it bears no date and little is known of the circumstances surrounding their commission, hence the terminus post quem date for the present print is 1619, the year of his death. The uniqueness of the present portable oratory lies therefore, not only in the clearly distinct type of carved lacquered decoration, but also in the use of a European print as object of devotion. In fact, it is unlike the few known examples that survive, and which were almost invariably produced in Japan under Jesuit commission and which generally feature small paintings in wood or copper with depictions of the



Embora aparentemente chinês, o entalhe e as características decorativas do presente oratório apontam claramente para um outro centro de produção e cultura artística. E isto sem querer negar as várias evidências quanto à recepção e uso de semelhantes gravuras religiosas europeias na China, nomeadamente algumas produzidas sob encomenda de missionários jesuítas estabelecidos na Ásia. Sabemos, por exemplo, que em 1605 uma cópia das Evangelicae Historiae Imagines de Gerónimo Nadal - uma versão ilustrada dos evangelhos impressa em 1593 contando 153 grandes gravuras produzidas pelos irmãos Anton (ca. 1552-1604) e Hieronymus Wierix, já mencionado - chegou à China e que através do missionário português, P. João da Rocha, S.J. (1565-1623), estas em breve serviriam como modelos para a produção de xilogravuras chinesas (veja-se Mungello 2013, pp. 44-45). Não obstante o grande apreço pelos chineses, fossem recémconvertidos ou não, tais gravuras com iconografia cristã foram amplamente utilizadas pelos missionários por toda a Ásia, e muitas delas tomadas como fonte de inspiração por artistas locais possuindo distintas origens artísticas (veja-se Bailey 1999). As características estilísticas e gramática ornamental deste nosso oratório podem encontrar-se em objectos vietnamitas produzidos nos mesmos materiais e segundo as mesmas técnicas. Na verdade, conhecemos dois objectos que, considerados em conjunto com o presente oratório portátil, fornecem evidências incontestáveis da origem geográfica comum e cronologia, o Đại Việt do século XVII. Coleccionados como exotica para a Kunstkammer régia dinamarquesa, estes dois curiosos objectos em madeira entalhada, lacada e dourada, hoje no Nationalmuseet, Copenhaga [fig. 2-3], surgem no inventário de 1690 como: Een Ostindske Kurf med log til af bast gjort j Ostindien, ou Uma cesta das Índias Orientais em cestaria com tampa, feita nas Índias Orientais [fig. 2], quanto à primeira peça; e Een med Gull og Rødt Virgin made by painters working for the missions and under the guidance of the Jesuit Fathers (see Ferrão 1990, pp. 298-301; and Canepa 2008, p. 251, cat. no. 28). Modelled after popular European prototypes of the 15th and 16th centuries, there are also known examples of portable oratories, possibly made in India (see Ferrão 1990, pp. 302-304).

Although apparently Chinese in manufacture, the carving and decorative characteristics of the present oratory point to an altogether different centre of production and artistic culture. There is, nonetheless, evidence for the reception and use of similar European religious prints in China, namely some produced under commission by the Jesuits missionaries who were settled in Asia. We know, for instance, that by 1605 a copy of Gerónimo Nadal's Evangelicae Historiae Imagines - an illustrated version of the Gospels printed in 1593 with 153 large engravings by the Wierix brothers, Anton (ca. 1552-1604) and the aforementioned Hieronymus - had arrived in China and that through the Portuguese missionary, Father João da Rocha, S.J. (1565-1623) the engravings would soon serve as models for the production of Chinese wood carvings (see Mungello 2013, pp. 44-45). Regardless of their great appreciation by the Chinese (new converts or otherwise), such engravings with Christian imagery were widely used by missionaries all over Asia, and many were taken as models by local artisans of different artistic backgrounds (see Bailey 1999). The stylistic features of this portable oratory match similar decorative motifs present in objects which are of Vietnamese manufacture. In fact, there are two objects which, considered together with the present portable oratory, provide definite evidence of their common geographic origin and date, 17th-century Đai Việt. Collected as exotica for the Royal Danish Kunstkammer, these two carved, lacquered and gilded objects now in the Nationalmuseet, Copenhagen [fig. 2-3], are recorded in the 1690 inventory of the collection: Een Ostindske Kurf med log til af bast gjort j Ostindien, or A East Indian basket made of bast fibres with lid, made in the East Indies [fig. 2], for the first piece; and Een med Gull og Rødt laxered Eske med een udskaaren foed, or A gilded and red lacquered box with a carved foot [fig. 3], for the second one (see Dam-Mikkelsen & Lundbaek 1980, p. 136). Both ascribed to a Southeast Asian origin, the first has been tentatively identified as Burmese and the second as Vietnamese (see Dam-Mikkelsen & Lundbaek 1980, p. 136). The similarities between the carved motifs found on our portable oratory and on these two piec-





laxered Eske med een udskaaren foed, ou Uma caixa lacada, dourada e vermelha com um pé esculpido [fig. 3], quanto à segunda (veja-se Dam-Mikkelsen & Lundbaek 1980, p. 136). Ambas atribuídas ao Sudeste Asiático, a primeira foi identificada como possivelmente birmanesa e a segunda como vietnamita (veja-se Dam-Mikkelsen & Lundbaek 1980, p. 136). As semelhanças entre os motivos entalhados tal como se observam no nosso oratório portátil e nestas duas peças são reveladoras. A caixa com tampa e painéis de cestaria [fig. 2] apresenta molduras entalhadas com os mesmos motivos estilizados de nuvem flamígera, e a superfície lacada das laterais da gaveta correspondem exactamente ao revestimento de laca vermelho-acastanhada transparente das faces exteriores das portas do nosso oratório - para um exemplo de portas de madeira entalhadas com semelhantes motivos de nuvem flamífera, datáveis do século XVII e produzidas no Đại Việt, veja-se Baptiste 2014, pp. 110-111, cat. no. 102. Estes mesmos motivos estilizados de nuvem flamejante podemos encontrar no suporte em pedestal vazado e entalhado sobre o qual esta caixa oval assenta [fig. 3]. Na verdade, estes mesmos motivos, que podem ser considerados típicos da arte vietnamita dos séculos XVI e XVII, podem encontrar-se em refinados queimadores de incenso, ou incensórios de grés vidrado e de complexa decoração moldada em relevo, como este exemplar datado por inscrição de 1575 [fig. 4] e que pertence ao British Museum. Também o contraste entre a decoração moldada em alto-relevo e as superfícies lisas deixadas sem decoração neste incensório, característica típica desta produção dos fornos de Bát Tràng, aldeia do distrito de Gia Lâm na actual Hanoi, corresponde ao esquema ornamental do nosso oratório portátil, nomeadamente quanto à predela e aos painéis entalhados da face interior das portas - para esta produção de grés e exemplos comparáveis, veja-se Hubert 2002; e Tingley 2010, pp. 312-313, cat. no. 90. No entanto, e para o presente argumento, a comparação com o incensório é quase desnecessária, dada a forma da caixa oval. Na verdade, corresponde a uma tipologia de caixa de altar assente em soco recortado e vazado, em pedestal, usada para oferendas às divindades, e que é tipicamente vietnamita e conhecida por đài thờ ou "pedestal de altar" - para um exemplar em grés vidrado do século XVIII, veja-se Baptiste 2014, pp. 98-101, cat. no. 96; e para três exemplares em ouro maciço do século XIX, veja-se Baptiste 2014, pp. 154-157, cat. no. 132-134. Uma outra característica do nosso oratório portátil informa-nos sobre a sua origem vietnamita: as salientes cabeças de fénix que ladeiam

es are striking. The basketry box with lid [fig. 2] is fitted with carved mouldings with the same stylised flaming-cloud motifs as the present piece, and the lacquered ground of the sides of the drawer are a perfect match for the transparent brown lacquer coating on the exterior sides of the oratory doors - for an example of carved wooden doors with similar fiery-cloud motifs from 17th-century Đại Việt, see Baptiste 2014, pp. 110-111, cat. no. 102. Also the same matching stylised flaming-cloud motifs may be seen on the carved, openwork pedestal onto which the oval box rests [fig. 3]. In fact, these same motifs, which may be considered typical of Vietnamese art of the 16th and 17th centuries, are found on glazed stoneware incense burners with complex moulded decoration, such as this example inscribed with the date 1575 [fig. 4] and from the British Museum. Also the contrast between the high-relief moulded decoration with plain undecorated surfaces seen on this incense burner, which is typical of this production from the kilns of Bát Tràng, a village in the Gia Lâm district of present-day Hanoi, matches the ornamental scheme of our portable oratory, namely on the predella and on the carved panels of the inner side of the doors - for this stoneware production and comparable examples, see Hubert 2002; and Tingley 2010, pp. 312-313, cat. no. 90. Moreover, for the sake of the present argument the comparison with the inscribed and dated incense burner is unnecessary, given the shape of the oval box. In fact, it is an example of a type of altar box set on pedestals and used for offerings which are typically Vietnamese and known as đài thờ or "altar pedestal" - for a glazed stoneware example from the 18th century, see Baptiste 2014, pp. 98-101, cat. no. 96; and for three solid gold examples from the 19th century, see Baptiste 2014, pp. 154-157, cat. no. 132-134. One other feature on our portable oratory informs us of its

Legenda da página anterior. | Caption for the previous page:

[fig. 2] Caixa com tampa e gaveta inferior, Đại Việt (actual Vietnam), século XVII; madeira entalhada, lacada e dourada, painéis de cestaria. Copenhaga, Nationalmuseet, inv. no. EAc47. | Box with cover and lower drawer, Đại Việt (present-day Vietnam), 17th century; carved, lacquered and gilded wood, basketry panels. Copenhagen, Nationalmuseet, inv. no. EAc47.

[fig. 3] Caixa de altar para oferendas, Đại Việt (actual Vietnam), século XVII; madeira entalhada, lacada e dourada. Copenhaga, Nationalmuseet, inv. no. EBc37. | Altar box for offerings (đài thờ), Đại Việt (present-day Vietnam), 17th century; carved, lacquered and gilded wood, basketry panels. Copenhagen, Nationalmuseet, inv. no. EBc37.





[fig. 4] Incensório, Đại Việt (actual Vietnam), 1575; grés vidrado. Londres, British Museum, inv. no. 1985,0125.1. | Incense burner, Đại Việt (present-day Vietnam), 1575; glazed stoneware. London, British Museum, inv. no. 1985,0125.1.

o frontão semi-circular. A fénix, ou fenghuáng 鳳凰 é uma ave mítica chinesa conhecida como rei de todos os pássaros. Conhecida no Vietname como phương hoàng é considerada um animal de figuração compósita de diversas aves: a cabeça de um faisão-dourado, o corpo de um pato-mandarim, a cauda de um pavão, as pernas de um grou, a boca de um papagaio e as asas de uma andorinha (veja-se Welch 2008, pp. 80-83). Fortemente associada à imperatriz e, portanto, ao feminino, é símbolo de virtude e graça - características que os recém-convertidos vietnamitas para os quais este oratório foi certamente produzido, sem dúvida associariam à Virgem Maria, Rainha dos Céus. Na verdade, a phượng hoàng é um dos quatro animais sagrados na cultura vietnamita, a par do dragão (que lhe faz par), o unicórnio, e a tartaruga. Este fascínio milenar com a phượng hoàng pode ser apreciado neste gomil em grés vidrado, moldado em forma de fénix e datável de ca. 1450-1550 [fig. 5].

Vietnamese origin, the protruding phoenix heads flanking the arch pediment. The phoenix, or fenghuáng 鳳凰 is a Chinese mythical bird known as the king of all birds. Known in Vietnam as phượng hoàng, it is considered to be a composite of several birds: the head of a golden pheasant, the body of a mandarin duck, the tail of a peacock, the legs of a crane, the mouth of a parrot, and the wings of a swallow (see Welch 2008, pp. 80-83). Strongly associated with the empress and thus with the feminine, it is as a symbol of high virtue and grace - all characteristics that the newly converted Vietnamese for which the present oratory was made would undoubtedly associate with the Virgin Mary, Queen of Heaven. In fact, the phương hoàng is one of the four sacred animals in Vietnamese culture, alongside the dragon (its counterpart), the unicorn, and the tortoise. Such fascination with the phương hoàng may be seen from this moulded ewer shaped like a phoenix [fig. 5] in glazed stoneware from ca. 1450-1550.



[fig. 5] Gomil, Đại Việt (actual Vietnam), ca. 1450-1550; grés vidrado. Londres, British Museum, inv. no. 2003,0728.3. | Ewer, Đại Việt (present-day Vietnam), ca. 1450-1550; glazed stoneware. London, British Museum, inv. no. 2003,0728.3.

A obra missionária levada a cabo no Đại Việt por jesuítas vindos de Macau foi apenas possível na medida do permitido pela turbulência política e conflito contínuo entre os dois estados rivais que dominavam todo esse país dividido, sujeitos nominalmente aos imperadores-reis da dinastia Lê (1425-1789). Trata-se do reino de Tun Kim a norte (Đông Kinh ou Bắc Kỳ "Região do Norte", no delta do rio Vermelho), governado pelos Trinh (1545-1787), e o reino da Cochinchina no sul (Đàng Trong), com a capital em Huế (conhecida dos portugueses como Faifó ou Fayfô) na região central do Vietname e nas margens do rio Perfume ou rio Hương, governado pelos Nguyễn (1558-1777) - veja-se Li 1998; e Dror & Taylor 2006. Iniciadas em 1615 com os P. Francesco Bulzomi, S.J. e Diogo de Carvalho, S.J, as missões dos jesuítas fundadas no Đại Việt, em primeiro lugar na Cochinchina e só mais tarde no Tun Kim, afirmaram-se de forma constante e a bom ritmo, resultando em numerosas conver-

Missionary work carried out in Đại Việt by Jesuits coming from Portuguese-ruled Macau was only as possible as was allowed by the political turmoil and continuous conflict between the two rival states that ruled over the divided country, under the nominal rule of the emperor-kings of the Lê dynasty (1425-1789). These were the northern kingdom of Tonkin (Đông Kinh or Bắc Kỳ, "Northern Region", located on the fertile delta of the Red River) and which was ruled by the Trinh lords (1545-1787), and the southern kingdom of Cochinchina (Đàng Trong), with its capital located at Huế (known as Faifó or Fayfô by the Portuguese), in central Vietnam on the banks of the Perfume River, and ruled by the Nguyễn lords (1558-1777) - see Li 1998; and Dror & Taylor 2006. Beginning in 1615 with Fathers Francesco Buzomi, S.J. and Diogo de Carvalho, S.J., the Jesuit missions established in Đại Việt, firstly in Cochinchina and only later in Tonkin, followed steadily and at a good pace, resulting in

sões apesar dos muitos contratempos (veja-se Teixeira 1964; e Mourão 2005, pp. 317-326). A eficácia da evangelização no Đai Việt pode, na verdade, ser medida pela sobrevivência do presente oratório, que corresponde de forma perfeita ao relato do P. Alexandre de Rhodes, S.J. (1593-1660) na sua famosa Relazione de' felici sucessi della Santa Fede predicata da Padri della Compagnia di Giesu nel Regno di Tunchino, que embora escrita em latim, foi publicada em italiano em 1650 (sobre Rhodes, veja-se Ruiz-de-Medina 1999). Ao elogiar a piedade dos cristãos do Tun Kim e referindo-se a uma carta do português P. António Barbosa, S.J., Rhodes diz-nos que: commumente tutti si leuano auanti l'alba per fare a loro solita oratione di buon'hora, e l'istesso osseruano prima d'andare à letto la sera: & à questo effetto tutti hanno li suoi Oratori in casa bene affeti ancosi pouerini, togliendosi il pane di bocca per impiegarlo in honor di Dio in quelle cappeline: nelle quali oltre le Croci, che procurano pretiose e bellissime intarsiate di tartaruga, e di auorio vi tengono l'acqua benedetta, rosari, e discipline, con le quali ordinariamente si frustano; anzi, e che hà più del marauiglioso fanno certi Oratoriji portatili dipinti, e messi à oro, e questi portano seco per viaggio, e doue si fermano à pernotare si drizzano decentemente per recitare ginocchioni auanti le sacre Imagine le loro orationi, ou em tradução, habitualmente todos acordam de madrugada para fazer as suas orações e o mesmo acontece antes de irem dormir à noite; e para isso todos têm o seu próprio oratório em casa, alguns ricamente ataviado e outros menos, tomando do próprio pão o sustento necessário para honrar a Deus nas suas capelas da melhor maneira possível; em que, além das cruzes, que eles têm preciosas, embutidas em tartaruga e marfim, têm também água benta, rosários e látegos penitenciais com que se flagelam; e também, o que é a coisa mais maravilhosa, fazem certos oratórios portáteis pintados e dourados, e estes os levam nas suas viagens e, onde quer que pernoitem, preparam-se para recitar as suas orações ajoelhados diante das imagens sagradas dos seus oratórios (veja-se Rhodes 1650, pp. 323-324). Dado que a missão jesuíta do Tun Kim desenvolveu-se como consequência da diáspora de comunidades japonesas que escaparam da repressão anti-cristã no Japão durante os inícios do século XVII, é provável que o presente oratório portátil, semelhante quanto ao formato aos poucos e mais conhecidos exemplares Namban que sobreviveram, tenha sido produzido no entorno da missão do Tun Kim, uma região à qual os jesuítas chegaram pela primeira vez em Março de 1626 com o P. Giuliano Baldinotti, S.J., antes mesmo da missão do P. Gaspar do Amaral, S.J. em

numerous conversions, despite many setbacks (see Teixeira 1964; Mourão 2005, pp. 317-326). The efficacy of evangelisation in Đai Việt may, in fact be measured by the survival of the present oratory, which perfectly matches the account given by Father Alexandre de Rhodes, S.J. (1593-1660) in his famous Relazione de' felici sucessi della Santa Fede predicata da Padri della Compagnia di Giesu nel Regno di Tunchino, which although written in Latin, was published in Italian in 1650 (on Rhodes, see Ruiz-de-Medina 1999). While praising the piety of Tonkinese Christians and referring to a letter by the Portuguese Father António Barbosa, S.J., Rhodes informs us that: commumente tutti si leuano auanti l'alba per fare a loro solita oratione di buon'hora, e l'istesso osseruano prima d'andare à letto la sera: & à questo effetto tutti hanno li suoi Oratori in casa bene affeti ancosi pouerini, togliendosi il pane di bocca per impiegarlo in honor di Dio in quelle cappeline: nelle quali oltre le Croci, che procurano pretiose e bellissime intarsiate di tartaruga, e di auorio vi tengono l'acqua benedetta, rosari, e discipline, con le quali ordinariamente si frustano; anzi, e che hà più del marauiglioso fanno certi Oratoriji portatili dipinti, e messi à oro, e questi portano seco per viaggio, e doue si fermano à pernotare si drizzano decentemente per recitare ginocchioni auanti le sacre Imagine le loro orationi, or in English translation - customarily everyone wakes before dawn to make their prayers, and the same before going to sleep at night; and for this they all have their own oratory at home, some richly made and others poorly, taking from their own nourishment the necessary means for honouring God in their chapels the best way possible; in which, besides the crosses, that they have preciously inlaid in tortoiseshell and ivory, they also have holy water, rosaries and whips with which they lash themselves; and also, which is the most wonderful thing, they make some portable oratories, painted and gilded, and these they carry on their travels and wherever they stay for the night, they prepare themselves and recite their prayers while kneeling before the sacred images in their oratories (see Rhodes 1650, pp. 323-324). As the Jesuit mission of Tonkin developed as the result of the settlement of Japanese religious communities fleeing the anti-Christian repression in Japan during the early 17th century, it is likely that the present portable oratory, similar in format to the few and better-known Namban examples that have survived, was made in the area around the Tonkin mission, a region which was reached for the first time in March of 1626 by Father Guliano Baldinotti, S.J., before the mission of Gaspar do Amaral, S.J. in 1629 (see Mourão 2005, pp.

1629 (veja-se Mourão 2005, pp. 310-317; e Couto 2013, p. 116). A importância deste precioso e singular oratório portátil datável de um período marcado por um conflito militar endémico, destruição continuada e agitação social no Đại Việt não pode ser enfatizada por demais, em especial dado o seu carácter religioso. Trata-se de um poderoso testemunho de um muito breve período de tempo, em que o trabalho missionário levado a cabo por jesuítas formados em Lisboa e Macau sobreviveu nas condições mais difíceis, um período marcado por perseguições e até mesmo interdições à prática cristã no Đại Việt.

310-317; and Couto 2013, p. 116). The importance of the chance survival of this unique, precious portable oratory from a period of endemic military conflict, destruction and social upheaval in Đại Việt should be strongly emphasised, in particular given its religious character. It is testimony to a brief period of time in which missionary work was carried under the most difficult conditions by Jesuits trained in Lisbon and Macau, and it was a period which saw persecutions against the Christians and even interdictions of Christianity in Đại Việt.

Gauvin Alexander Bailey, Art on the Jesuit Missions in Asia and Latin America, 1542-1773, Toronto, University of Toronto Press, 1999; Pierre Baptiste, L'envol du dragon. Art royal du Vietnam (cat.), Paris, Musée national des arts asiatiques - Guimet - Musée national d'Histoire du Vietnam, 2014; Teresa Canepa et al., Depois dos Bárbaros II. Arte Namban para os mercados japonês, português e holandês (cat.), London, Jorge Welch Books - Publishers and Booksellers, 2008; Dejanirah Couto, "On the Threshold of Japan: Gaspar do Amaral, the "Jesuit Network" and the Contribution of the Japanese Mission and the Japanese Diaspora to the Deployment and in the Settlement of the Jesuit Mission in Tun Kim", Revista de Cultura. Review of Culture, 44, 2013, pp. 108-121; Hugo Miguel Crespo, "Rock-crystal carving in Portuguese Asia: an archaeometric analysis", in Annemarie Jordan Gschwend, K. J. P. Lowe (eds.), The Global City. On the Streets of Renaissance Lisbon, London, Paul Holberton publishing, 2015, pp. 186-211; Bente Dam-Mikkelsen, Torben Lundback, Etnografiske genstande i Det kongelige danske Kunstkammer 1650-1800. Ethnographic Objects in the Royal Danish Kunstkammer, 1650-1800, Copenhagen, Nationalmuseet, 1980; Olga Dror, K. W. Taylor (eds.), Views of Seventeenth-Century Vietnam. Christoforro Borri on Cochinchina and Samuel Baron on Tonkin, Ithaca, Cornell Southeast Asia Program Publications, 2006; Bernardo Ferrão, Mobiliário Português. Dos Primórdios ao Maneirismo, Vol. 3, Porto, Lello & Irmão Editores, 1990; Jean-François Hubert, "La céramique des Lê postérieures. Des bleu-et-blanc aux polychromes", in Cathreine Noppe, Jean-François Hubert (eds.), Arts du Vietnam. La fleur du pêcher et l'oiseau d'azur (cat.), Tournay, La Renaissance du Livre - Musée Royal de Mariemont, 2002, pp. 81-99; Li Tana, "An Alternative Vietnam? The Nguyen Kingdom in the Seventeenth and Eighteenth Centuries", Journal of Southeast Asian Studies, 29.1, 1998, pp. 111-121; Pierre-Yves Manguin, Les portugais sur les côtes du Viêt-Nam et du Campá: étude sur les routes maritimes et les relations commerciales, d'après les sources portugaises (XVIe, XVIIe, XVIIIe siècles), Paris, École Française d'Extrême-Orient, 1972; D. E. Mungello, The Great Encounter of China and the West, 1500-1800, Lanham, Rowman & Littlefield Publishers, 2013; Juan Ruiz-de-Medina, "El Jesuita Alessandro de Rhodes en Cochinchina y Tonkin (1591-1660)", Revista de Cultura, 38-39, 1999, pp. 23-46; Isabel Augusta Tavares Mourão, Portugueses em Terras do Dai-Viêt (Cochinchina e Tun Kim), 1615-1660, Macau, Instituto Português do Oriente - Fundação Oriente, 2005; Alexandre Rhodes, Relazione De' felici sucessi della Santa Fede Predicata da Padri Della Compagnia di Giesu Nel Regno di Tunchino [...], In Roma, Per Giuseppe Luna, 1650; Manuel Teixeira, Missionários Jesuítas no Vietnão; Macau, Edição de Centro de Informação e Turismo de Macau, 1964; Nancy Tingley (ed.), Arts of Ancient Viet Nam. From River Plain to Open Sea (cat.), Houston, Asia Society - The Museum of Fine Arts, Houston, 2010; Patricia Bjaaland Welch, Chinese Art. A Guide to Motifs and Visual Imagery, Tokyo - Rutland - Singapore, Tuttle, 2008.

25 CAIXA-ESCRITÓRIO

Madeira ebanizada, entalhada, lacada e dourada; ferragens em ferro \mid Sul da China Séculos XVI (finais) a XVII (inícios) 34,5 \times 50 \times 34,5 cm

WRITING CABINET

Carved, ebonised, lacquered and gilded wood, iron fittings
South China
Late 16th to early 17th century
34.5 x 50 x 34.5 cm

Caixa-escritório paralelepipédico de tampo de abater, com estrutura em madeira ebanizada (provavelmente uma canforeira, *Cinnamomum camphora*) e emolduramentos estriados salientes percorrendo as arestas. As ferragens em ferro são compostas pela fechadura, recortada e vazada, em forma de brasão de armas, gualdras, e puxadores das gavetas, todas outrora provavelmente douradas. A decoração das faces exteriores

Fall-front writing cabinet, rectangular in shape of ebonised wood structure (probably a type of camphor wood, *Cinnamomum camphora*) and protruding stepped mouldings covering the edges. The iron fittings consist of the pierced, openwork lock shaped like a coat-of-arms, the wrought iron side handles, the hinges set on the inside and the pullers of the interior drawers, all once probably fire gilded. The decorative

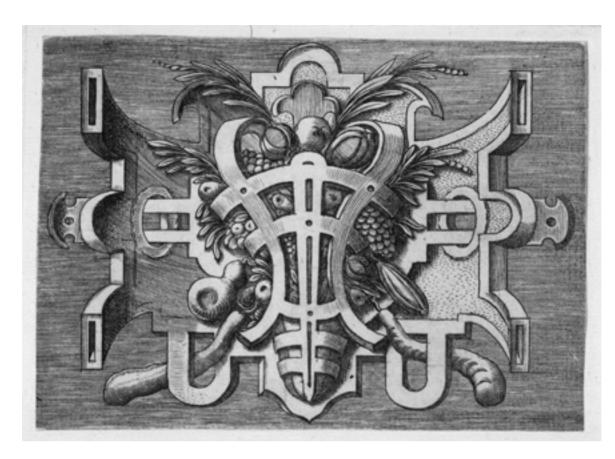




consiste num grande campo central - rectangular na frente, topo e tardoz, e quadrado nas ilhargas - com emolduramento estreito em ponta de diamante. Todas as faces, excepto o fundo, são entalhadas, lacadas e douradas, apresentado a mesma composição: uma cesta colocada em baixo ao centro, cheia de frutas e folhagem, e da qual desponta uma decoração de laçarias com rosetas de quatro pétalas, dispostas em simetria. Esta decoração, muito incomum e claramente europeia, segue gravuras maneiristas de um estilo conhecido como "obra de laço" (cuir, strapwork ou Rollwerk), com cartelas, ferronneries e grotescos (grotteschi), que foi possível identificar. Na verdade, esta decoração entalhada segue gravuras de Cornelis Bos (ca. 1506-1510 - antes de 7 de Maio de 1555), em concreto a partir de uma série intitulada Cartelas com Provérbios Franceses de ca. 1550, e da qual existem duas versões diferentes, uma com fundo de linhas finas paralelas - das quais quatro exemplos puramente ornamentais são aqui publicados [fig. 2-5] - e arrangement of the exterior sides consists of a large central field - rectangular on the front, top and back, and square on the sides - with a narrow beaded border. All of the exterior sides, except for the underside, are deeply carved, lacquered and gilded, with a similar design: a basket-like vase set low in the centre filled with fruits and leaves, from which springs a rope-like decoration of stems with four-petaled rosettes set in symmetry. This unusual decoration, clearly European in style, is modelled after Mannerist prints - of a style known as "strapwork" (Rollwerk), with cartouches, ferronneries and grotesques (grotteschi) - and which have been positively identified. In fact, the carved decoration follows engravings made by Cornelis Bos (ca. 1506-1510 - before 7th May 1555), namely from a series entitled Cartouches with French Proverbs from ca. 1550, and of which there are two different versions, one with a carefully shaded ground of closely parallel lines - of which four solely ornamental examples are

[fig. 1] Cornelis Bos, uma gravura com provérbio da série *Cartelas com Provérbios em Francês*, ca. 1550; gravura a buril sobre papel. Londres, British Museum, inv. no. 1869,0410.1549. | Cornelis Bos, one print with a proverb from the series *Cartouches with French Proverbs*, ca. 1550; engraving on paper. London, British Museum, inv. no. 1869,0410.1549.











[fig. 2-5] Cornelis Bos, quatro gravuras ornamentais da série *Cartelas com Provérbios em Francês*, ca. 1550; gravura a buril sobre papel. Amesterdão, Rijksmuseum, inv. no. RP-P-1952-244-A a D. | Cornelis Bos, four ornamental prints from the series *Cartouches with French Proverbs*, ca. 1550; engraving on paper. Amsterdam, Rijksmuseum, inv. no. RP-P-1952-244-A to D.











[fig. 6] Modelo miniatural de uma mesa de altar com oito pequenos pratos com comida, China, ca. 1550-1650; terracota vidrada. Londres, Victoria and Albert Museum, inv. no. FE.110:1 a 9-1996. | Model of an altar table with eight little dishes of food, China, ca. 1550-1650; glazed earthenware. London, Victoria and Albert Museum, inv. no. FE.110:1 to 9-1996.

a outra sem sombreamento (veja-se Schéle 1965, pp 185-188, cat. no. 178, 180, 186 e 196, e Pl. 49-53). Destes, um com o provérbio francês - *Vilan est qui faut les villennies* ou "O vilão é aquele que faz vilanias" - apresenta uma cesta de frutas em tudo igual à da nossa caixa-escritório [**fig. 1**]. O aspecto mais fascinante e mesmo surpreendente desta utilização de gravuras ornamentais europeias na Ásia, é o facto de outras pequenas gravuras de Bos, como o conjunto d' *Os Noivos Dançarinos*, terem sido igualmente utilizadas em peças de mobiliário, aqui atribuídas com boa dose de argumentos ao Reino do Pegu,

here illustrated [fig. 2-5] - and the others with no shading (see Schéle 1965, pp. 185-188, cat. no. 178, 180, 186 and 196, and Pls. 49-53). Of these, one with the French proverb - Vilan est qui faut les villennies or "The villain is one who does villainies" - offers a similar placing of the fruit basket as shown in the present writing cabinet [fig. 1]. The most fascinating and surprising aspect of such use of European ornamental engravings in Asia, is the fact that other small engravings by Bos, namely the set of The Wedding Dancers, were also used in pieces of furniture that have been solidly

actual Myanmar (Burma) - veja-se **cat. no. 22**. No entanto, a origem chinesa do marceneiro é evidente na sua interpretação do cesto maneirista em *cuir*, dado que o arranjo de frutas é reminiscente das dádivas rituais de alimentos tal como praticadas na China. Nestes modelos de uso funerário, em barro vidrado, de uma mesa de altar datável de ca. 1550-1650, com pratos de oferta ritual [**fig. 6**] que incluem uma cabeça de porco, bolos, abóboras, pêssegos verdes e laranjas ou tangerinas, podemos observar como os frutos são dispostos de forma semelhante, piramidal.

Quando aberta, esta caixa-escritório revela uma decoração floral exuberante. Embora danificado, o interior da frente de rebater é lacado a vermelho e decorado a ouro com animais e vegetação. Apresenta quatro fiadas de gavetas, com uma grande ao centro ocupando duas fiadas. A fiada superior, embora simule duas, apresenta uma só gaveta mais longa, enquanto as fiadas centrais apresentam duas, dispostas de cada lado da gaveta central, enquanto a fiada inferior apresenta duas gavetas. A decoração entalhada das frentes, em alto relevo, consiste em motivos vegetalistas estilizados dispostos em simetria, com dois ramos principais que se desdobram em folhas enroladas. Esta decoração entalhada é, quanto aos motivos e modelação em relevo, em tudo semelhante à que encontramos noutros materiais, como as cerâmicas moldadas da dinastia Ming (1368-1644), tais como azulejos de terracota utilizados na decoração de templos e palácios. Um bom exemplo deste tipo de azulejos moldados é este elemento arquitectónico [fig. 7], provavelmente produzido em Zhubaoshan perto de Yuhuatai a sul de Nanquim (província de Jiangsu), dadas as semelhanças com azulejos recuperados do local onde outrora se erguia o palácio do imperador Hongwu em Nanquim, construído entre 1366 e 1386. As semelhanças quanto à gramática ornamental com a decoração entalhada desta caixa-escritório são evidentes, conquanto apresentam ambas o mesmo tipo de enrolamento vegetalista e folhas enroladas com terminais circulares.

Um dos aspectos mais notáveis desta rara e importante caixa-escritório é a presença de caracteres chineses escritos a tinta no fundo exterior de quase todas as gavetas, excepto aquelas que, dado o seu formato, não poderiam nunca ser indevidamente colocadas, tais como a larga gaveta da fiada superior e a gaveta quadrada ao centro, a que se junta também a gaveta do lado esquerdo da terceira fiada. Dois caracteres no fundo de cada gaveta - que comeattributed to the Kingdom of Pegu, present-day Myanmar (Burma) - see cat. no. 22. Nonetheless, the Chinese origin of the cabinet maker is evident in his rendition of the Mannerist-style "strapwork" basket, given that the fruit arrangement is reminiscent of Chinese food offerings. In these glazed earthenware funerary models of an altar table from ca. 1550-1650, set with offering dishes [fig. 6] with a pig's head, cakes, pumpkins, green peaches and oranges or tangerines, we may see that the fruits are arranged in a similar, pyramidal way.

When open, the present writing cabinet reveals an exuberant floral decoration. Although much damaged, the interior side of the fall-front is lacquered in red and decorated in gold with animals and vegetation. It is fitted with four tiers of drawers, with a large central drawer occupying two tiers. The upper tier, although appearing to have two, has one wide drawer, while the two central tiers have two, placed either side of the central drawer, and the bottom tier has two drawers. The high-relief carved decoration of the fronts consists of highly stylised plants set in symmetry with two main branches set with curling leaves. The carved decoration is similar in design to matching decoration in other materials such as moulded ceramics of the Ming dynasty (1368-1644), namely glazed earthenware tiles which were used to decorate temples and palaces. One fine example of such moulded tiles is this architectural element [fig. 7] probably made in Zhubaoshan near Yuhuatai in the south of Nanjing (Jiangsu province) given its similarities with tiles recovered from the site where once stood the palace of the Hongwu emperor in Nanjing, built between 1366 and 1386. The similarities in design with the carved decoration of the present writing box are clear, as both display the same type of floral scrolling with matching coiled leaves set with round finials.

One of the most remarkable aspects of this writing cabinet is the presence of Chinese characters on the underside of most of the drawers, except for the ones which, by way of their format, could not be wrongly placed, such as the long drawer on the top row and the central square-shaped drawer; also the left hand drawer of the third row was left without being inscribed. Two characters on the underside of each drawer - which begin invariably with the same character $\mbox{\ensuremath{\mathbb{E}} si}$, "to think, to consider" - have correspondence with a single character (the second one from the full inscription on the underside of the drawer) inscribed on



çam invariavelmente com o mesmo caractere 思 sī, "pensar, conjecturar" - têm correspondência com um único caractere (o segundo da inscrição completa do fundo da gaveta) escrito na face superior dos compartimentos designados para receberem as respectivas gavetas (os entrepanos). Este sistema duplo garantiria que estas seriam sempre colocadas nas suas posições correctas, um sinal de planeamento a priori que pode ser encontrado noutros exemplares de mobiliário chinês, embora mais sofisticados, mas que de igual modo fizeram uso de marcas ou inscrições de montagem (sobre a presença de caracteres chineses no mobiliário Ming, veja-se Berliner 1996, pp. 12-15). Assim, na gaveta da esquerda da segunda fiada pode ler-se 思大 sīdà, "pensar sobre alguma coisa importante, pensar em grande" ou "ser ambicioso, ambicionar", com o segundo caractere 大 dà, escrito na parte de cima do compartimento interior respectivo. Na gaveta da direita da segunda fiada - 思化 sīhuà, "pensar em [alguém]". Na gaveta da direita da terceira fiada - 思己 sīyǐ, "estar já a pensar, ter pensado (?)". Na gaveta da esquerda da quarta fiada - 思孔 sīkŏng, "ter saudades do grande mestre, Confúcio", dado que o nome de Confúcio é na verdade 孔丘 Kŏng Qiū ou 孔子 Kồng Zi, literalmente "Mestre Kong". Por fim, na gaveta da direita da quarta fiada - 思乙 sīyǐ, "ter compaixão pela infelicidade alheia". É curioso notar como todos estes segundos caracteres podem ser encontrados num dos mais antigos, difundidos e utilizados exercícios de caligrafia na

the compartment where the drawer was meant to fit. This system of assigning matching characters to each drawer and compartment would ensure that the drawers fitted into their intended positions; a sign of thorough planning which may be seen in other examples of Chinese furniture, albeit more sophisticated, yet which also employed assembly marks (on Chinese characters in Ming hardwood furniture, see Berliner 1996, pp. 12-15). Thus, on the left hand drawer of the second row one may read 思大 sīdà, "thinking about something great" or "being ambitious", with the second character $\pm d\dot{a}$, inscribed on the top side of the corresponding interior compartment. On the right hand drawer of the second row - 思化 sīhuà, "thinking of [someone]". On the right hand drawer of the third row - 思己 sīyǐ, "already thinking (?)". On the left hand drawer of the fourth row - 思孔 sīkŏng, "missing the great teacher, Confucius", given that Confucius' name was 孔丘 Kǒng Qiū or 孔子 Kǒng Zǐ, literally "Master Kong". Lastly, on the right hand drawer of the fourth row -思乙 sīyǐ, "feeling sympathy for one's misery". It is curious to note that all of the second characters may be found in one of the first and most widely used calligraphy exercises in China, employed as a manual for children to learn the Chinese characters. Called the 上大人 Shàngdàrén, it is a string of twenty-four characters, in use from the early Song dynasty (960-1272), and which has no actual meaning, being purely a collection of characters for the practice of

[fig. 7] Azulejo, provavelmente Zhubaoshan, província de Jiangsu, China, ca. 1366-1386; terracota vidrada. Londres, British Museum, inv. no. 1923,0514.2. Tile, probably Zhubaoshan, Jiangsu province, China, ca. 1366-1386; glazed earthenware. London, British Museum, inv. no. 1923,0514.2.













China, utlizado como manual para ensinar às crianças os caracteres. Conhecido por 上大人 Shàngdàrén, este exercício é composto por uma linha de vinte e quatro caracteres sem qualquer sentido, sendo utilizado apenas para a prática caligráfica, e que terá surgido nos inícios da dinastia Song (960-1272): 上大人 孔乙已 化三千 七十士 爾小生 八九子 佳作仁 可知禮 (veja-se Takata 2002). Para além do apecto prático de assegurar a montagem correcta das diferentes partes desta peça de mobiliário, e embora estas pequenas frases possam expressar algo com sentido e até mesmo auspicioso, parece claro que o uso destes caracteres específicos aponta para o nível de alfabetização que se poderia esperar de um marceneiro chinês de província ocupado em produzir mobiliário para exportação (sobre os marceneiros chineses e sua condição social, veja-se Evarts 1996). Frases mais sofisticadas, como adágios imbuídos de votos auspiciosos podem ser encontrados em mobiliário de corte da dinastia Ming produzido para os letrados e, à semelhança do presente exemplar, alguns derivam até de antigos e populares exercícios caligráficos como 天地玄黃 tiān dì xuán huáng ou "os céus eram escuros e a terra amarela" do 千字文 ou Tratado dos Mil Caracteres (veja-se Berliner 1996, p. 14). Embora não pareça poder servir o mesmo propósito prático das inscrições acima, uma frase de nove caracteres corre ao longo do tardoz da gaveta única da fiada superior. Dificilmente discerníveis dada a pincelada ser demasiado fraca, e embora apenas sob a forma de fragmento, pode ler-se: 天(?) 六 守(?) [?] 分 其 六 [?] [?], ou tiān liù shǒu [?] fēn qí liù [?] [?]. Quanto ao

calligraphy: 上大人 孔乙已 化三千 七十士 爾小生 八九 子 佳作仁 可知禮 (see Takata 2002). In fact, the Shàngdàrén is a model text for the 描紅 miáohóng, literally "to trace over red characters", which was actually the learning method used by Chinese children during the Ming dynasty. Apart from the practical purpose of ensuring the correct assemblage of the different parts of this piece of furniture, and although these small sentences may have been used to convey something meaningful and auspicious, it seems clear that the use of these specific characters points to the level of literacy that could be expected from a provincial Chinese cabinet maker working for export (on Chinese cabinet makers, see Evarts 1996). More sophisticated sentences, such as adages conveying auspicious wishes may be found on Ming courtly furniture made for the literati, and not unlike the present example, some derived from ancient and popular calligraphic exercises, such as 天地玄黃 tiān dì xuán huáng or "the heavens were dark and the earth was yellow" from the 千字文 or Thousand-Character Essay (see Berliner 1996, p. 14). Although it does not seem to serve the same practical purpose as the previously mentioned ones, a larger series of nine characters runs across the back of the single drawer on the top row. The characters are barely discernible due to the faintness of the ink, and only a fragment of them can be read: 天(?) 六 守(?) [?] 分 其 六 [?] [?], or tiān liù shǒu [?] fēn qí liù [?] [?]. As for its meaning it is perhaps unwise to risk an interpretation, yet a calligraphy exercise based on a Chinese classic is likely.

seu significado é talvez mais prudente não arriscar qualquer interpretação, muito embora seja provável tratar-se de um exercício de caligrafia baseado num clássico chinês.

À semelhança dos guarda-jóias adiante discutidos [veja-se cat. no. 26-27], esta caixa-escritório pertence a um raro grupo de objectos - alguns apresentando emolduramentos salientes e escalonados em ébano ou pau-santo que correm ao longo das arestas e outros uma assemblagem de pente, aqui não utilizada dadas talvez as suas dimensões - cuja produção tem vindo a ser atribuída à Índia, em concreto ao Guzarate. Algo que não pode ser mais sustentado tendo em conta a existência destas três peças de mobiliário que, tomadas em conjunto, iluminam a origem geográfica desta produção. O fabrico destas peças de mobiliário seguindo protótipos europeus coevos estará certamente relacionado com encomendas de portugueses residentes na Ásia, nomeadamente nas regiões costeiras do sul da China, das províncias de Guangdong, Fujian e Zhejiang (veja-se Krahl 2007; e Crespo 2015b). Embora o modelo e decoração destas peças de mobiliário seja um pouco diferente do estilo mais sóbrio do mobiliário Ming hoje melhor conhecido, correspondem estas perfeitamente ao que seriam as primeiras peças de mobiliário chinês para exportação para o mercado europeu e tal como nos surgem na documentação coeva (veja-se Bastos 2013; e Crespo 2015b). Exemplares semelhantes surgem registados no documento de partilhas lavrado em 1570, do património deixado por Simão de Melo Magalhães, capitão de Malaca de 1545 a 1548, entre a sua viúva e os filhos (Crespo 2014, pp. 44 e 105; e discussão no cat. no. 22 com outros exemplos): hũ escritorjo da China toda a guarnição de prata e a fechadura tambem com suas gauetas douradas e os tirantes das gauetas de prata (12.000 reais); hũ escritorjo da China dourado (1.000 reais); duas boçetas da China de dous Repartimentos hũa dourada e outra de tauxia preta (1.200 reais), portanto uma integralmente coberta de folha de ouro e a outra imitando o damasquinado, a ouro e preto; e hũ coffre da China pintado velho de vermelho e ouro (200 reais). Estes eram certamente decorados, quer com esquemas ornamentais chineses, quer com motivos renascentistas e composições inspiradas em gravuras europeias - tal como a nossa caixa-escritório -, decoração a folha de ouro sobre fundo lacado de preto ou vermelho. A origem e estilo destas peças é clara, em especial quanto aos exemplares que apresentam uma gramática ornamental típica chinesa, como a chamada "Mesa do Cardeal" (Kunsthistorisches Museum, Viena,

Not unlike the jewel cabinets discussed in cat. 26-27, the present writing box belongs to a rare group of objects some featuring the same protruding stepped ebony or rosewood mouldings running along the edges, and other also the same comb joint, which was not used here possibly due to its larger size - which have been assigned a Gujarati origin. Something that may no longer be argued, given the existence of these three pieces of furniture which, together, cast light on their geographical origins. In fact, the production of these pieces of furniture, modelled after contemporary European prototypes is almost certainly linked with commissions from Portuguese noblemen and rich merchants living in Asia, namely in the south coastal regions of the Guangdong, Fujian and Zhejiang provinces (see Krahl 2007; and Crespo 2015b). And although the design and sumptuous decoration of these pieces is somewhat unlike the more sober style of the bestknown Ming furniture, they correspond perfectly to how the first pieces of Chinese furniture for export to the European market are recorded in contemporary documents (see Bastos 2013; and Crespo 2015b). Some documented examples may be found in the inventory drawn up in 1570, of the estate left by Simão de Melo Magalhães, captain of Malacca from 1545 to 1548, between his widow and children (Crespo 2014, pp. 44 and 105; and discussion in cat. no. 22 for further examples): one writing cabinet with silver mountings and also its lock with gilded drawers and silver pullers (12,000 reais); one gilded writing cabinet from China (1,000 reais); two round boxes from China each with two compartments, one gilded and the other worked in black damascened (1,200 reais); and one old casket from China painted in red and gold (200 reais). These were certainly embellished with, either Chinese decorative schemes and repertoire, or Renaissance motifs and compositions copied from European prints - such as the present writing cabinet -, all in gold leaf set on a black or red lacquered ground. The origin and style of such pieces is clear, mainly in the examples that show a typical and unmistakably Chinese decorative repertoire, such as the so-called "Cardinal Albert's" table top (Kunsthistorisches Museum, Vienna, inv. no. 4958), or the so-called "Pope's chest" (Museen des Mobiliensdepots, inv. no. MD047590). One of the most striking examples of this production is a writing chest (83.5 x 50 x 36.5 cm) made of camphor wood from the Távora Sequeira Pinto collection [fig. 8]. All the internal surfaces are lacquered in red - not unlike the inner side of the fall-front of the present example -, with an extra gilded decoration of lotus sprays in the walls. The sides and lid are carved with rows of formalised floral scrolls with

inv. no. 4958), ou a "Arca do Papa" (Museen des Depots Mobiliens, inv. no. MD047590). Um dos exemplares mais extraordinários desta produção é esta arca-escritório (83,5 x 50 x 36,5 cm) em madeira de canforeira da colecção Távora Sequeira Pinto [fig. 8]. Todo o interior é lacado a vermelho - à semelhança do interior da tampa de rebater do presente exemplar -, com uma decoração a ouro com flores-de-lótus. As ilhargas e tampa são entalhadas com enrolamentos florais estilizados e pássaros afrontados que se esforçam por chegar aos frutos que pendem por cima, numa decoração semelhante à do nosso exemplar, em particular quanto aos ramos floridos da frente interior dourada. De origem chinesa indiscutível é, tanto o friso dourado de pétalas de florde-lótus que decora o soco, típico dos pedestais das imagens budistas sino-tibetanas, como também as notáveis arestas verticais decoradas com segmentos de bambu. No entanto, o exacto local de fabrico é difícil de determinar para estas raras peças de mobiliário, uma vez que os portugueses estabeleceram contactos regulares com diversos centros chineses ou de influência chinesa e que sobremaneira se destacavam na produção de bens de luxo. Outros centros localizados no mar do Sul da China são também uma possibilidade que não se pode excluir, dado que artesãos chineses altamente especializados não eram incomuns no vizinho Đại Việt (actual Vietname) e em todo o Arquipélago Malaio ou Insulíndia, como melhor conhecemos essa variada e complexa região. No entanto, uma origem no Sul da China para esta peça parece ser a mais provável.

facing birds reaching out for fruits similar to those present in the decoration with flowering branches of the inner front. Of undisputed Chinese origin is both the gilded lotus-petal frieze decorating the base, typical of the pedestals of Sino-Tibetan Buddhist figures, and the remarkable vertical edges decorated with bamboo segments. Nonetheless, the exact place of manufacture is difficult to ascertain for these rare pieces of furniture, since the Portuguese had regular contact with many Chinese or Chinese-influenced centres which excelled in the production of luxury goods. Other centres located in the South China sea are also strong candidates, given that highly specialised Chinese craftsmen were not uncommon in the neighbouring Đại Việt (present-day Vietnam) and across the Malay Archipelago. Nevertheless, a south Chinese origin for the present writing box is arguably the most plausible.

Celina Bastos, "Das cousas da China: comércio, divulgação e apropriação do mobiliário chinês em Portugal. Séculos XVI a XVIII. Things from China: trading, disclosure and ownership of Chinese Furniture in Portugal 16th to 18th century", in Alexandra Curvelo (ed.), O Exótico nunca está em casa? A China na faiança e no azulejo portugueses (séculos XVII-XVIII). The Exotic is never at home? The presence of China in the Portuguese faience and azulejo (17th-18th centuries) (cat.), Lisboa, Museu Nacional do Azulejo, 2013, pp. 145-61; Nancy Berliner et al., Beyond the Screen. Chinese Furniture of the 16th and 17th Centuries (cat.), Boston, Museum of Fine Arts, 1996; Hugo Miguel Crespo, Jóias da Carreira da Índia (cat.), Lisboa, Fundação Oriente, 2014; [Crespo 2015a] Hugo Miguel Crespo, Jewels from the India Run (cat.), Lisboa, Fundação Oriente, 2015; [Crespo 2015b] Hugo Miguel Crespo, "Global Interiors on the Rua Nova in Renaissance Lisbon", in Annemarie Jordan Gschwend, K. J. P. Lowe (eds.), The Global City. On the Streets of Renaissance Lisbon, London, Paul Holberton publishing, 2015, pp. 121-139; Curtis Evarts, "The Furniture Maker and the Woodworking Traditions of China", in Nancy Berliner et al., Beyond the Screen. Chinese Furniture of the 16th and 17th Centuries (cat.), Boston, Museum of Fine Arts, 1996, pp. 53-75; Regina Krahl, "The Portuguese Presence in the Arts and Crafts of China", in Jay A. Levenson (ed.), Encompassing the Globe. Portugal and the World in the 16th and 17th Centuries (cat.), Vol. 3, Washington, Smithsonian Institution, 2007, pp. 235-241; Sune Schéle, Cornelis Bos. A study of the origins of the Netherland grotesque, Uppsala, Almquist & Wiskell, 1965; Takata Tokio, "A Note on a 16th Century Manuscript of the «Chinese Alphabet»", in Antonio Forte, Frederico Masini (eds.), A Life Journey to the East: Sinological Studies in Memory of Giuliano Bertuccioli (1923–2001), Kyoto, Scuola Italiana di Studi sull' Asia Orientale, 2002, pp.165-183.



[fig. 8] Arca-escritório, Sul da China, séculos XVI (finais) a XVII (inícios); madeira entalhada, lacada e dourada, ferragens em ferro. Porto, colecção particular. | Writing chest, South China, late 16th to early 17th century; carved, lacquered and gilded wood, iron fittings. Porto, private collection.

26 GUARDA-JÓIAS

Madeira exótica ebanizada, ébano ou pau-santo, marfim e tartaruga; montagens em prata Sul da China Séculos XVI (finais) a XVII (inícios) $16.5\times18\times15~\text{cm}$

JEWEL CABINET

Ebonised exotic wood, ebony or rosewood, ivory and tortoiseshell; silver fittings South China Late 16th to early 17th century $16.5 \times 18 \times 15$ cm

Pequeno guarda-jóias paralelepipédico de tampo de abater, com estrutura em madeira ebanizada (provavelmente uma canforeira, *Cinnamomum camphora*), emolduramentos estriados salientes de ébano ou pau-santo percorrendo as arestas (possivelmente o muito apreciado *zǐtán* 紫檀, *Pterocarpus sp.*, um tipo de pau-santo), e assente sobre quatro pés torneados em forma de bola. Os lados exteriores, excepto

Small fall-front jewel cabinet, rectangular in shape, and made from ebonised wood (probably a type of camphor wood, *Cinnamomum camphora*), protruding ebony-like stepped mouldings covering the edges (possibly the much appreciated *zitán* 紫檀, *Pterocarpus sp.*, a type of rosewood). It is raised on four ball-shaped turned feet. The exterior sides, except for the underside, are veneered in translucent







[fig. 1] Guarda-jóias, Augsburgo, Alemanha, ca. 1560-1600; madeira de freixo, bordo, aço e cobre dourado. Amesterdão, Rijksmuseum, inv. no. BK-17523. |
Jewel cabinet, Augsburg, Germany, ca. 1560-1600; ashwood, maplewood, steel and gilded copper. Amsterdam, Rijksmuseum, inv. no. BK-17523.

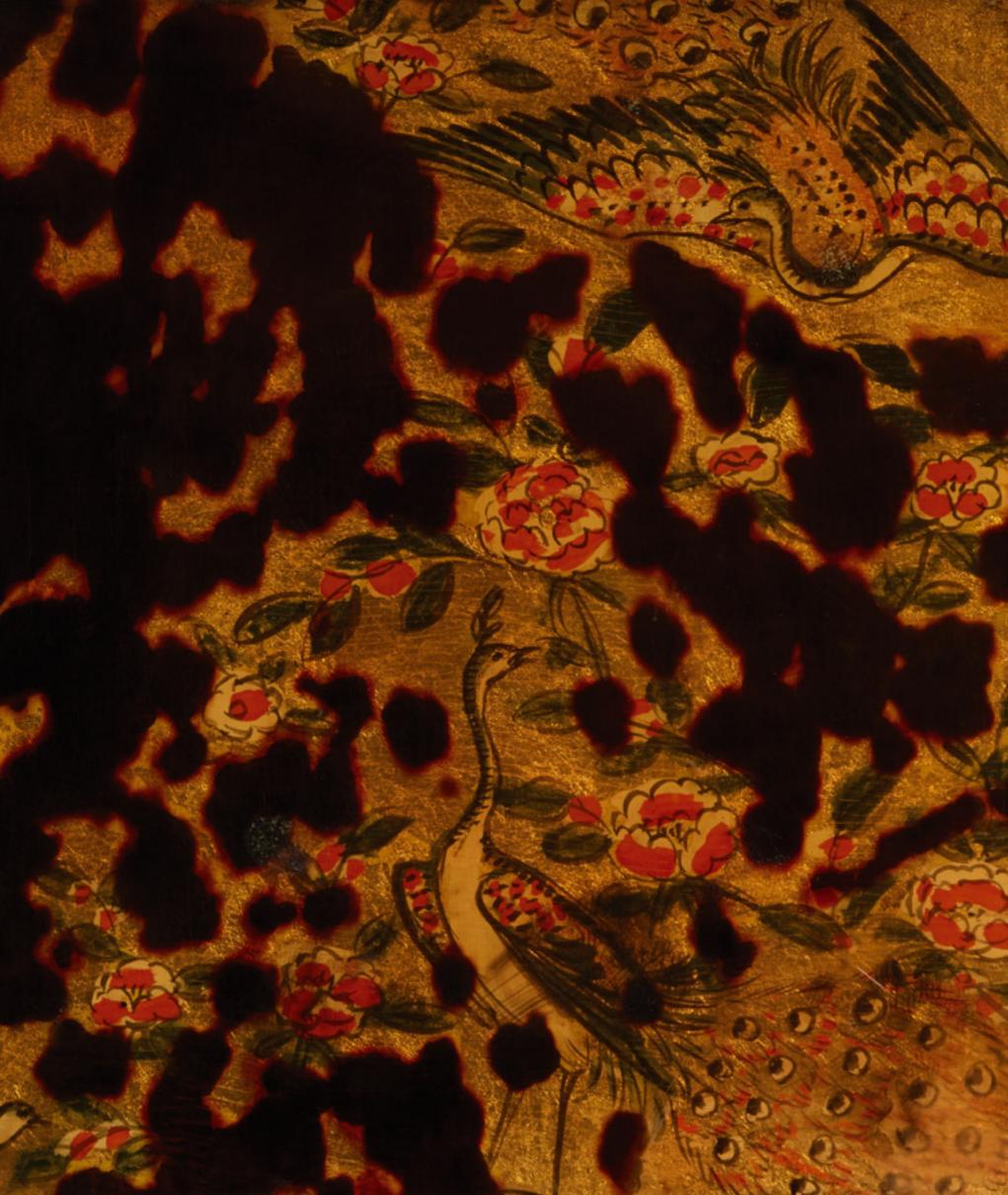


o fundo, são folheados a tartaruga translúcida sobre fundo pintado e dourado. Também a face interior do tampo de rebater é folheada a tartaruga, apresentando o característico padrão malhado castanho, provavelmente a partir de duas escamas da carapaça da tartaruga-de-pente (Eretmochelys imbricata). As montagens em prata são compostas pelo espelho de fechadura quadrangular de estilo maneirista com cabeças de pássaro salientes, as dobradiças fixadas no interior e os puxadores das gavetas interiores. À semelhança de outras peças de mobiliário encomendadas na Ásia pelos portugueses, o presente guarda-jóias segue protótipos europeus do século XVI, dos quais um raro exemplo de ca. 1560-1600 produzido na Alemanha e agora no Rijksmuseum, Amesterdão [fig. 1] corresponde-lhe na perfeição quanto à forma e à proporção [veja-se também cat. no. 27]. Embora com alma de madeira (21,5 x 28 x 17,5 cm), todas as suas faces foram revestidas, como se tratasse de um cofre-forte, por chapas de aço finamente gravadas e decoradas com arabescos, cuir e enrolamentos vegetalistas. As chapas são por sua vez emolduradas por montagens em cobre dourado finamente repuxadas e cinzeladas. Quando aberto, a tampa de rebater revela nove pequenas gavetas de vários tamanhos, que outrora e muito provavelmente seriam usadas para guardar jóias ou outros objectos pequenos e preciosos, tal como o nosso guarda-jóias (veja-se Baarsen 2000, p. 3 e p. 63, cat. no. 1). Muito embora se conheçam alguns poucos exemplares em tudo semelhantes, apenas um outro guarda-jóias (20,2 x 31,5 x 17 cm) da colecção Távora Sequeira Pinto foi publicado (veja-se Trnek & Silva 2001, pp. 142-144, cat. no. 42; Carvalho 2008, pp. 34-37, cat. no. 4; e Crespo 2015b, p. 137, cat. no. 12, com esta nova atribuição ao Sul da China). Na forma vívida de retratar o quotidiano na Ásia Portuguesa, estes guardajóias assemelham-se a outras peças conhecidas atribuídas ao Guzarate, como contadores folheados a tartaruga, ricamente pintados com cenas de corte - casais de alta estirpe à mesa sendo servidos pelos seus longos séquitos - e também cenas de caça com animais exóticos, tal como se pode observar num raro e precioso contador de mesa do Museu Nacional Soares dos Reis, Porto inv. no. 2689 Mob MNSR (veja-se Dias 2002).

A decoração das faces exteriores consiste em cenas minuciosamente pintadas a pincel com pigmento de cor vívida e opaca sobre fundo dourado. A superfície pintada foi depois revestida, como acima mencionado, por grandes placas translúcidas de tartaruga que, não apresentando as características

tortoiseshell set on a painted and gilded ground. Also the inner side of the fall-front is veneered with tortoiseshell featuring the characteristic mottled brown pattern and probably derives from two scutes taken from the carapace of the hawksbill sea turtle (Eretmochelys imbricata). The silver fittings consist of the square-shaped crenelated lock in Mannerist style featuring protruding bird heads, the hinges set on the inside and the pullers of the interior drawers. Not unlike similar pieces of furniture commissioned in Asia by the Portuguese, the present jewel cabinet is modelled after 16th-century European prototypes, of which a rare surviving example from ca. 1560-1600 made in Germany and now in the Rijksmuseum, Amsterdam [fig. 1] is a perfect match in shape and proportion [see also cat. no. 27]. Although made from softwood (21.5 x 28 x 17.5 cm), all of its sides are faced, like a strong box, with finely engraved steel plaques decorated with arabesques, "strapwork" and foliage scrolls. The plates are set within finely chased gilded copper mounts, with some also worked in repoussé. The front opens to reveal nine small drawers of various sizes that were probably meant to hold jewellery or other small precious objects, much like the present jewel cabinet (see Baarsen 2000, p. 3 and p. 63, cat. no. 1). Although some few matching examples are known, only one similar jewel cabinet (20.2 x 31.5 x 17 cm) from the Távora Sequeira Pinto collection has been published (see Trnek & Silva 2001, pp. 142-144, cat. no. 42; Carvalho 2008, pp. 34-37, cat. no. 4; and Crespo 2015b, p. 137, cat. no. 12, with this new attribution to South China). In their portrayal of everyday life in Portuguese-ruled Asia these jewel cabinets are similar to other known pieces which have been convincingly attributed to Gujarat, cabinets faced with tortoiseshell and lavishly painted with courtly scenes - couples having dinner while being served by their large retinues - and also hunting scenes with exotic animals, such as one table cabinet in the Museu Nacional Soares dos Reis, Porto, inv. no. 2689 Mob MNSR (see Dias 2002).

The decoration of the exterior sides consists of finely painted scenes on a gilded ground. The painted surface is faced, as already mentioned, with large translucent tortoiseshell plaques which, while lacking the original brown splashes that are commonly associated with this exotic material - suggesting that these plaques came from the naturally unmarked plastron (the belly) of the hawksbill sea turtle -, were painted on the reverse, thereby mimicking the mottled brown pattern of the carapace. The front side is painted with





[fig. 2] Cervus nippon kopschi.

manchas que normalmente associamos a este material exótico - indicando tratar-se de placas do plastron (lado ventral) da tartaruga-de-pente, naturalmente desprovidas de manchas -, foram pintadas no reverso, imitando assim o padrão mosqueado da carapaça. A frente é pintada com pássaros de cauda longa e uma lebre branca rodeada de peónias arbustivas. A lebre branca ou coelho 兔子 tùzǐ, também conhecido como Lebre da Lua 月兔 yuètù, que segundo lenda taoísta vive na lua com a Deusa da Lua Chang'e, é um poderoso símbolo chinês intimamente ligado às mulheres e às forças 陰 yīn. Com efeito, objectos decorados com coelhos eram associados de forma tão estreita às mulheres e à lua, que o seu uso era delas exclusivo (veja-se Welch 2008, p. 142). Na ilharga esquerda vemos dois grandes pavões rodeados de largas peónias lenhosas. O pavão ou kŏngquè 孔雀, é um importante símbolo chinês de estatuto social e riqueza, dado que as suas penas, nomeadamente as penas longas da cauda, foram utilizadas na China como forma de conferir estatuto governativo (veja-se Welch 2008, pp. 78-79). A peónia lenhosa (Paeonia suffruticosa) ou mudan 牡丹, considerada na China como "a rainha das flores" e também conhecida por fuguihuā 富贵 花 ou "flor das riquezas e honra", é o símbolo da realeza, prosperidade, riqueza e honra

long-tailed birds and a white hare amidst shrub peonies. The white hare or rabbit 兔子 tùzǐ, also known as moon hare 月兔 yuètù, which according to Daoist legend lives on the moon together with the Goddess of the Moon Chang'e, is a powerful Chinese symbol intimately linked with women and the 陰 yīn forces. In fact, objects decorated with a rabbit are so strongly associated with women and the moon that the they would only be used by women (see Welch 2008, p. 142). The left side depicts two large peacocks and large tree peonies. The peacock or kŏngquè 孔雀, is a Chinese symbol of rank and wealth, and its feathers, namely the long ones from the tail, were used in China to designate government status (see Welch 2008, pp. 78-79). The tree peony (Paeonia suffruticosa) or mǔdān 牡丹, deemed in China "the queen of flowers" and also known as fuguihuā 富贵花 or "flower of richness and honour", is the symbol of royalty, prosperity, wealth and honour - a perfect iconography for a jewel cabinet such as this one -, and is also associated with female beauty (see Welch 2008, pp. 34-36; Crespo 2014, p. 161; and Crespo 2015a, p. 164). The presence of both peacocks and tree peonies further emphasises the social status of the European patrician woman for whom it was made. The right







- uma iconografia perfeita para um guarda-jóias como este -, e também associada à beleza feminina (veja-se Welch 2008, pp. 34-36; Crespo 2014, p. 161; e Crespo 2015a, p. 164). A presença de pavões junto com peónias lenhosas sublinha mais ainda o estatuto social da mulher aristocrática europeia para quem este guarda-jóias foi certamente produzido. A ilharga direita é pintada com pássaros de cauda longa por entre peónias arbustivas no lado superior e dois cervos em baixo. Estes podem ser identificados com grande certeza como representando a sub-espécie nativa do Sul da China do Cervus nippon, também conhecido por cervo malhado ou cervo japonês. Esta sub-espécie, denominada Cervus nippon kopschi é facilmente identificada pelo dorso castanho, a longa faixa dorsal escura que lhe é tão característica - claramente visível na representação do nosso guarda-jóias -, flancos malhados de branco e ventre igualmente branco [fig. 2]. O cervo ou 鹿 lù é utilizado na arte chinesa enquanto símbolo de vida eterna, dado acreditar-se que são capazes de encontrar o cogumelo da imortalidade, em particular estes nossos cervos malhados (veja-se Welch 2008, p. 116). O topo apresenta uma cena mais curiosa, relevando mais ainda a identidade feminina a quem o presente guarda-jóias se destinava. Entre vegetação luxuriante de peónias lenhosas semeada de pássaros, uma senhora de alta condição é representada à esquerda. Vestido trajes de corte europeus típicos dos finais do século XVI, segura um leque desdobrável chinês enquanto se aproxima de um lebréu branco, um cão de caça. À direita, uma escrava negra com uma lebre a seus pés, vestido camisa branca e saia de algodão listrado típica dos servidores portugueses na Ásia, colhe romás (símbolo chinês de fecundidade, linhagem e prole) enquanto dirige o olhar atento para a sua senhora. O interior deste guarda-jóias apresenta sete gavetas dispostas em três fiadas, com duas gavetas nas primeiras fiadas ladeando uma gaveta central, enquanto a fiada inferior apresenta duas gavetas mais largas. As frentes são igualmente decoradas com cenas pintadas folheadas a tartaruga bordejadas por emolduramentos de marfim, os mesmos usados nos entrepanos. A decoração pintada consiste em pássaros e flores, à excepção da gaveta central na qual podemos observar uma cena tipicamente europeia: um casal nobre toma a sua refeição numa mesa ricamente ataviada, com as duas figuras sentadas em cadeiras e vestindo à moda de corte dos finais do século XVI.

À semelhança da caixa-escritório e do guarda-jóias aqui igualmente discutidos [veja-se **cat. no. 25 e 27**], este guarda-jóias pertence a um raro grupo de objectos - alguns apresen-

side is painted with long-tailed birds among shrub peonies on the upper side and two deer stags set below. These may be identified with certainty as the South Chinese subspecies of the sika deer (Cervus nippon), also known as the spotted deer or the Japanese deer. The South China sika deer (Cervus nippon kopschi) is easily identified by his brown back and its characteristic long dark vertebral strip - clearly visible from its depiction on the present jewel cabinet - flanked by indistinct white spots, while the belly is snowy white [fig. 2]. The deer or 鹿 lù is used in Chinese art as a symbol of eternal life, since it is believed that they are able to find the fungus of immortality, as is the present case with the spotted dear (see Welch 2008, p. 116). The top side depicts a most interesting scene, further underscoring the feminine character of the present jewel cabinet. Among the luxurious vegetation of tree peonies and birds, a woman of high status is depicted on the left side. Dressed in European courtly attire typical of the late 16th century, she holds a Chinese folding fan and walks towards a white dog. On the right, an African slave with a hare at her feet, dressed in European style with a white shirt and a striped cotton skirt typical of Portuguese servants in Asia, reaches for pomegranates (a Chinese symbol for fecundity and offspring) while looking towards her mistress. The interior of this jewel cabinet is fitted with seven drawers arranged in three tiers. The first two tiers have two drawers each, flanking a central drawer, and the lower tier has two wide drawers. The fronts of the drawers are similarly decorated with painted scenes faced with tortoiseshell set with ivory frames, while the interior structure which make out the compartments is also faced with similar ivory frames. The painted decoration depicts birds with flowers except for the central drawer on which a European-style scene is represented: a high ranking couple is having dinner at a lavishly set table; both figures are seated on chairs and dressed in the courtly attire of late 16th century Europe.

Not unlike the writing cabinet and jewel cabinet discussed in **cat. no. 25 and 27**, the present piece belongs to a rare group of objects - some featuring the same protruding stepped ebony or rosewood mouldings running along the edges, and other also the same comb joint, as is the case for the present jewel cabinet - which have been assigned a Gujarati origin. Something that may no longer be argued, given the existence of these three pieces of furniture which, together, cast light on their geographical origins. In fact, the production of these pieces of furniture, modelled after con-









tando emolduramentos salientes e escalonados em ébano ou pau-santo que correm ao longo das arestas, e outros uma assemblagem de pente, que é aqui utilizada neste exemplar - cuja produção tem vindo a ser atribuída à Índia, em concreto ao Guzarate. Algo que não pode ser mais sustentado tendo em conta a existência destas três peças de mobiliário que, tomadas em conjunto, iluminam a origem geográfica desta produção. O fabrico destas peças de mobiliário seguindo protótipos europeus coevos estará certamente relacionado com encomendas de portugueses residentes na Ásia, nomeadamente nas regiões costeiras do sul da China, das províncias de Guangdong, Fujian e Zhejiang (veja-se Krahl 2007; e Crespo 2015b). Embora o modelo e decoração destas peças de mobiliário seja um pouco diferente do estilo mais sóbrio do mobiliário Ming hoje melhor conhecido, correspondem estas perfeitamente ao que seriam as primeiras peças de mobiliário chinês para exportação para o mercado europeu e tal como nos surgem na

temporary European prototypes is almost certainly linked with commissions from Portuguese noblemen and rich merchants living in Asia, namely in the south coastal regions of the Guangdong, Fujian and Zhejiang provinces (see Krahl 2007; and Crespo 2015b). And although the design and sumptuous decoration of these pieces is somewhat unlike the more sober style of the best-known Ming furniture, they correspond perfectly to how the first pieces of Chinese furniture for export to the European market are recorded in contemporary documents (see Bastos 2013; and Crespo 2015b). Some documented examples may be found in the inventory drawn up in 1570, of the estate left by Simão de Melo Magalhães, captain of Malacca from 1545 to 1548, between his widow and children (Crespo 2014, p. 44 and p. 105; Crespo 2015, p. 44 and p. 105; and discussion in cat. no. 22 for further examples): one casket from China set with silver mountings and with a lock also in silver (6,000

documentação coeva (veja-se Bastos 2013; e Crespo 2015b). Exemplares semelhantes surgem registados no documento de partilhas lavrado em 1570, do património deixado por Simão de Melo Magalhães, capitão de Malaca de 1545 a 1548, entre a sua viúva e os filhos (Crespo 2014, pp. 44 e 105; e discussão no cat. no. 22 com outros exemplos): hũ cofre da China guarneçido de prata com a fechadura tambem de prata (6.000 reais); cofrinho da China guarneçido de prata (1.500 reais); outro escritorjo da China que foi aualjado em tres mil reais por ser guarneçido de latão; dous cofrjnhos da China hum guarneçido de prata e outro sem guarnição (1.800 reais); hũa boçeta comprida da China guarneçida de prata (1.000 reais); hũ escritorjo da China de mão com a ffechadura e o mais guarneçido de prata (8.000 reais); e hum escritorjo da China com suas gauetas de verde (4.000 reais). No entanto, o exacto local de fabrico é difícil de determinar para estas raras peças de mobiliário, uma vez que os portugueses estabeleceram contactos regulares com diversos centros chineses ou de influência chinesa e que sobremaneira se destacavam na produção de bens de luxo. Outros centros localizados no mar do Sul da China são também uma possibilidade que não se pode excluir, dado que artesãos chineses altamente especializados não eram incomuns no vizinho Đai Viêt (actual Vietname) e em todo o Arquipélago Malaio ou Insulíndia, como melhor conhecemos essa variada e complexa região. No entanto, uma origem no Sul da China para o presente guarda-jóias parece ser a mais provável.

reais); another small casket from China with silver mountings (1,500 reais); another writing cabinet from China valued at three thousand reais on account of its brass fittings; two small caskets from China, one with silver fittings and the other unmounted (1.800 reais); a narrow, long box from China set with silver silver mountings (1,000 reais); one portable writing cabinet from China with its lock and all the fittings in silver (8,000 reais); and one writing cabinet from China with its drawers painted green (4,000 reais). Nonetheless, the exact place of manufacture is difficult to ascertain for these rare pieces of furniture, since the Portuguese had regular contact with many Chinese or Chinese-influenced centres which excelled in the production of luxury goods. Other centres located in the South China sea are also strong candidates, given that highly specialised Chinese craftsmen were not uncommon in the neighbouring Đại Việt (present-day Vietnam) and across the Malay Archipelago. Nevertheless, a south Chinese origin for the present jewel cabinet is arguably the most plausible.

Reinier Baaren, 17de-eeuwse kabinetten (cat.), Amsterdam, Waanders Uitgevers - Rijksmuseum, 2002; Celina Bastos, "Das cousas da China: comércio, divulgação e apropriação do mobiliário chinês em Portugal. Séculos XVI a XVIII. Things from China: trading, disclosure and ownership of Chinese Furniture in Portugal 16th to 18th century", in Alexandra Curvelo (ed.), O Exótico nunca está em casa? A China na faiança e no azulejo portugueses (séculos XVII-XVIII). The Exotic is never at home? The presence of China in the Portuguese faience and azulejo (17th-18th centuries) (cat.), Lisboa, Museu Nacional do Azulejo, 2013, pp. 145-61; Pedro Moura Carvalho, Luxury for Export. Artistic Exchange between India and Portugal around 1600 (cat.), Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, 2008; Hugo Miguel Crespo, Jóias da Carreira da Índia (cat.), Lisboa, Fundação Oriente, 2014; [Crespo 2015a] Hugo Miguel Crespo, Jewels from the India Run (cat.), Lisboa, Fundação Oriente, 2015; [Crespo 2015b] Hugo Miguel Crespo, "Global Interiors on the Rua Nova in Renaissance Lisbon", in Annemarie Jordan Gschwend, K. J. P. Lowe (eds.), The Global City. On the Streets of Renaissance Lisbon, London, Paul Holberton publishing, 2015, pp. 121-139; Pedro Dias, O Contador das Cenas Familiares. O quotidiano dos Portugueses de Quinhentos na Índia na decoração de um móvel Indo-Português, Porto, Pedro Aguiar Branco, V.O.C. Antiguidades, 2002; Regina Krahl, "The Portuguese Presence in the Arts and Crafts of China", in Jay A. Levenson (ed.), Encompassing the Globe. Portugal and the World in the 16th and 17th Centuries (cat.), Vol. 3, Washington, Smithsonian Institution, 2007, pp. 235-241; Helmut Trnek, Nuno Vassallo e Silva (eds.), Exotica. Os Descobrimentos Portugueses e as Câmaras de Maravilhas do Renascimento (cat.), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2001; Patricia Bjaaland Welch, Chinese Art. A Guide to Motifs and Visual Imagery, Tokyo - Rutland - Singapore, Tuttle, 2008.

27 GUARDA-JÓIAS

Madeira exótica ebanizada, ébano ou pau-rosa, osso, papel pintado; montagens em prata Sul da China | Séculos XVI (finais) a XVII (inícios) $17.2 \times 27.2 \times 17.2$ cm

JEWEL CABINET

Ebonised exotic wood, ebony or rosewood, bone and dyed paper; silver fittings

South China

Late 16th to early 17th century

Pequeno guarda-jóias paralelepipédico de tampo de abater, com estrutura em madeira ebanizada (provavelmente uma canforeira, *Cinnamonum camphora*), emolduramentos estriados salientes percorrendo as arestas e placas de osso vazadas e entalhadas aplicadas sobre fundo de papel tingido de púrpura. As montagens em prata são compostas pela fechadura finamente cinzelada, de espelho recortado em forma

Small fall-front jewel cabinet, rectangular in shape of ebonised wood structure (probably a type of camphor wood, *Cinnamomum camphora*), protruding stepped ebony or rosewood mouldings covering the edges and plaques of pierced, openwork and carved bone set against purple dyed paper. The silver fittings consist of the crenelated lock, shaped like a coat-of-arms and featuring protruding



de brasão de armas e cabeças de pássaro salientes, gualdras, dobradiças e puxadores das gavetas. Os painéis vazados, fixados por pinos de osso, decoram todas as suas faces exteriores, excepto o fundo que foi deixado na cor da cânfora ebanizada usada na sua construção. A decoração das faces exteriores consiste num campo central - rectangular na parte frontal, superior e tardoz, e quase quadrado nas ilhargas - com uma cercadura à meia-esquadria (com finos filetes de ébano ou pau-santo dispostos nas diagonais), resultando em trapézios dispostos de cada lado de cada um dos campos centrais. A frente é decorada no campo central por uma grande peónia lenhosa em plena floração ao centro, ladeada por um par de faisões afrontados e em vôo (macho e fêmea), por entre largas folhas, sobre fundo vazado e reticulado, finamente entalhado. A peónia lenhosa (Paeonia suffruticosa) ou mǔdān 牡 丹, considerada na China como "a rainha das flores" e também conhecida por fuguihuā 富贵花 ou "flor das riquezas e honra", é o símbolo da realeza, prosperidade, riqueza e honra - uma iconografia perfeita para um guarda-jóias como este -, e também associada à beleza feminina (veja-se Welch 2008, pp. 34-36; Crespo 2014, p. 161; e Crespo 2015, p. 164). O faisão, provavelmente o faisão-dourado ou Phasianus pictus que ocorre nas províncias do sul da China, conhecido por jǐnjī 錦雞 e muitas vezes representado em substituição da fénix e fortemente associado às mulheres, é um emblema da beleza e da boa fortuna (veja-se Welch 2008, p. 80). É curioso notar como a representação do par de faisões sobre este painel central denota maiores semelhanças com a laca entalhada contemporânea da dinastia Ming (1368-1644), como este prato do século XIV que nos apresenta o mesmo tema [fig. 1], do que com a porcelana do mesmo período. A representação de grandes peónias e faisões é também o tema desta extraordinária, rara e monumental caixa lacada castanha [fig. 2] datada dos finais do século XIII. As secções laterais menores da cercadura apresentam aves isoladas entre folhagem e flores estilizadas de quatro pétalas. O lado inferior apresenta um motivo de nuvem ao centro, como que em quadrifólio, ladeado por dois cavalos voadores. O cavalo, mă ∃, um dos doze animais do zodíaco chinês, simboliza rapidez, força e perseverança, sendo comumente descrito como portador de coisas boas (veja-se Welch 2008, pp. 132-134). Outrossim, as nuvens auspiciosas ou xiángyún 祥云, representam os céus e são símbolo de boa sorte, dado que a palavra chinesa para nuvem $y\'un \equiv$ é pronunciada tal como yùn 运, que significa "sorte" ou "boa fortuna" (veja-se Welch 2008, pp. 249-250). Com a forma do sagrado cogumelo

bird heads with finely chased decoration, the fiddlehead fern-shaped side handles, the hinges set on the inside and the pullers of the interior drawers. The pierced openwork panels, held with bone pins, decorate all the exterior sides of the cabinet except for the underside, which was left in the ebonised colour of the camphor used for the construction. The decorative arrangement of the exterior sides consists of a central field - rectangular on the front, top and back, and almost square on the sides - with a wide mitred border (with thin strips of ebony or rosewood set on the seam) resulting in trapezoids on each side of each of the central fields. The front is decorated on the central field with a large, full-blossomed tree peony on the centre flanked by a pair of pheasants (male and female) in flight, depicted face to face amidst large leaves and set on a finely carved reticulated ground. The tree peony (Paeonia suffruticosa) or mǔdān 牡丹, deemed in China "the queen of flowers" and also known as fuguihuā 富贵花 or "flower of richness and honour", is the symbol of royalty, prosperity, wealth and honour - a perfect iconography for a jewel cabinet such as this one -, and is also associated with female beauty (see Welch 2008, pp. 34-36; Crespo 2014, p. 161; and Crespo 2015, p. 164). The pheasant, most probably the golden pheasant or *Phasianus pictus* which occurs in the southern provinces of China, known as jǐnjī 錦雞, often used as a substitute for the phoenix and strongly associated with women, is an emblem of beauty and of good fortune (see Welch 2008, p. 80). It is curious that the depiction of the pair of pheasants on this central panel shows more similarities with contemporary Ming carved lacquerware, such as this 14th-century dish with the same subject [fig. 1], than with painted porcelain of the time. The combination of large peonies and pheasants is also used on this extraordinary, rare and monumental brown lacquered box [fig. 2] dated to the late 13th century. The smaller side borders feature isolated birds among foliage and stylised four-petaled flowers. The bottom side features a central cloud motif set as a quatrefoil flanked by two flying horses. The horse, $m\check{a} \stackrel{\square}{\to}$, one of the twelve animals of the Chinese zodiac, symbolises speed, power and perseverance, and is commonly depicted as a bearer of good things (see Welch 2008, pp. 132-134). In addition, the auspicious clouds or xiángyún 祥云, represent the heavens and are symbolic of good fortune, given that the Chinese word for cloud $y\'un \equiv$ is pronounced similarly as yùn 运 meaning "luck" or "fortune" (see Welch 2008, pp. 249-250). Shaped like the sacred Chinese mushroom chinês da imortalidade (*Ganoderma lucidum*), conhecido por *língzhī* 灵芝, o centro de cada nuvem é também reminiscente da forma da cabeça do *rúyì* 如意 ou ceptro, transmitindo a realização de todos os desejos (*rúyì* é literalmente "tal como desejado"; *rú*,"como, tanto quanto" e *yì*, "desejo, vontade"), o que reforça o subtexto simbólico da representação do par de cavalos voadores (macho e fêmea). Esta taça de porcelana azul-e-branca da dinastia Ming [**fig. 3**] datável de ca. 1600-1620 apresenta uma combinação semelhante de cavalos voadores e nuvens, transmitindo assim a mesma mensagem escondida e presságio auspicioso.

A secção superior da cercadura da frente é decorada com pássaros de cauda longa nos extremos e peónias arbustivas e folhagem exuberante e, ladeando o escudete de prata, um par de codornizes-da-China (Coturnix chinensis chinensis) e duas pinhas de pinheiro branco. O pinheiro pode ser identificado com o Pinus armandi, nativo da China e que ocorre nas províncias de Shanxi, Gansu e Yunnan, ou até mesmo com o Pinus fenzeliana, espécie endémica da ilha de Hainan no sul da China. Muito embora a codorniz-da-China, conhecida por xiǎo ānchún 小鹌鹑 seja considerada, quando representada isolada, enquanto símbolo de coragem dado o seu espírito combativo, esta representação pode igualmente ser interpretada como um rébus ou jogo de palavras quando apresentados como par (macho e fêmea) ou shuāng ān 双鹤, uma expressão com sonoridade idêntica à de shuāng ān 双安, que significa "paz e prosperidade" (vejase Welch 2008, p. 84). Esta mesma mensagem oculta pode ser encontrada neste excepcional prato de porcelana [fig. 4] produzido nos fornos imperiais em Jingdezhen e datável do período de Yongzheng (ca. 1730-1740). Decorado com esmaltes polícromos da "família rosa" sobre o vidrado, nele vemos representados dentro de medalhão central um par de codornizes rodeadas por ramos de crisântemos em plena floração, peónias, flores do damasqueiro japonês e bambu. A rara representação de pinhas - não esquecendo que as sementes são sempre simbólicas de fertilidade e fecundidade -, provavelmente simboliza a promessa de longa vida e resistência, qualidades que pinheiros e ciprestes expressam na iconografia chinesa (veja-se Welch 2008, pp. 36-37). As ilhargas são decoradas da mesma forma. Enquanto as secções trapezoidais da cercadura apresentam flores estilizadas de quatro pétalas e largas folhas, os painéis centrais apresentam cada um seu *qílín* 麒麟 de cabeça voltada, assentes em fundo rochoso e rodeados por nuvens auspiciosas. Representados

of immortality (Ganoderma lucidum), known as lingzhī 灵之, the centre of each cloud is also reminiscent of the head of the rúyì 如意 or sceptre, which conveys the achievement of all desires (rúyì is literally, "as desired"; rú, "as, like" and yì, "desire; will"), strengthening the symbolic subtext of the scene with the flying pair of horses (male and female). This Ming blue-and-white porcelain bowl [fig. 3] dated to ca. 1600-1620 features a similar combination of flying horses and clouds, thus conveying the same meaningful hidden message and auspicious omen.

The top side border of the front is decorated with long-tailed birds on the sides with shrub peonies, exuberant foliage and, flanking the silver escutcheon, a pair of king quails (Coturnix chinensis chinensis) and two white pine cones. The pine tree can be identified with the Pinus armandi, native to China and occurring in Shanxi, Gansu and Yunnan provinces, or even the Pinus fenzeliana, endemic to the island of Hainan off southern China. Although the king quail, known as xiǎo ānchún 小鹌鹑 is considered, when depicted alone, a symbol of courage given its fighting spirit, it can also be read as a rebus or pun when depicted as a pair (male and female) or shuāng ān 双鹌, a sentence which sounds similar to shuāng ān 双安 meaning "peace and prosperity" (see Welch 2008, p. 84). This same message is found on this exceptional dish [fig. 4] made at the imperial kilns in Jingdezhen and from the Yongzheng period (ca. 1730-1740). It is decorated in overglaze famille rose polychrome enamels with a pair of quails surrounded by branches of blossoming chrysanthemum, peony, plum, and bamboo in a central medallion. The uncommon depiction of pine cones - keeping in mind that seeds are always symbolic of fertility and fecundity -, most probably symbolises the promise of long life and endurance, qualities which pines and cypress trees are believed to convey in Chinese iconography (see Welch 2008, pp. 36-37). The right and left sides are similarly decorated. While the mitred borders have stylised four-petaled flowers with large leaves, the central panels feature a qilin 麒麟, with the head turned over his back, set on a rocky background and surrounded by auspicious clouds. Depicted with a scaled deer body with hoofs, a dragon's head with two horns, and a bear's bushy tail, the qílín is symbolic of benevolence, virtue, longevity, happiness and wisdom (Welch 2008, pp. 140-141). Its depiction, in the clearly nuptial context of the present jewel box, amongst elements evidently intended as auspicious to a happy marital







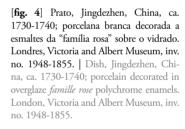
[fig. 1] Prato, China, ca. 1300-1350; laca negra. Londres, Victoria and Albert Museum, inv. no. FE.20:1, 2-1974. | Dish, China, ca. 1300-1350; black lacquer. London, Victoria and Albert Museum, inv. no. FE.20:1, 2-1974.

[fig. 2] Caixa, China, século XI (finais); laca castanha. Cleveland, Cleveland Museum of Art, acc. no. 2011.34. | Box, China, late 11th century; brown lacquer. Cleveland, Cleveland Museum of Art, acc. no. 2011.34.





[fig. 3] Taça, Jingdezhen, China, ca. 1600-1620; porcelana branca decorada a azul de cobalto sob o vidrado. Londres, British Museum, inv. no. PDE694. | Bowl, Jingdezhen, China, ca. 160-1620; porcelain with underglaze blue decoration. London, British Museum, inv. no. PDE694.





com corpo de veado coberto de escamas e com cascos, cabeça de dragão com dois chifres e espessa cauda de urso, o qílín é símbolo de benevolência, virtude, longevidade, felicidade e sabedoria (Welch 2008, pp. 140-141). A sua representação, no contexto claramente nupcial deste guarda-jóias, por entre elementos notoriamente utilizados como auspiciosos para a união conjugal feliz e geradora de muitos filhos, torna-se aqui um símbolo de fertilidade, pois acredita-se que o qílín é portador de bebés (qílínsòngzi 麒麟送子) a pais felizes (vejase Welch 2008, p. 140-141). Representação semelhante do qílín isolado, enquanto prenúncio de felicidade, agachado com a cabeça virada para trás e a pata dianteira direita levantada, pode ser apreciada nesta garrafa de porcelana piriforme de secção hexagonal [fig. 5]. Datada do período Wanli (1572-1620), é decorada em azul de cobalto sob o vidrado com três aílín (dois malhados como um cervo e um com escamas), um cavalo, um leão e um leopardo.

O topo é decorado no painel central com duas grandes fénix, um macho ou fèng 鳳 e outro fêmea ou huáng 凰, com uma grande peónia lenhosa em plena floração entre as duas. Macho e fêmea são representados de forma diferente, com o macho apresentando as três penas da cauda, semelhantes às de um faisão, serrilhadas. Representação semelhante de duas fénix, macho e fêmea, podemos apreciar neste prato de porcelana azul-e-branca [fig. 6] do período Wanli (1573-1620). A fénix, ou fènghuáng 鳳凰 é uma ave mítica chinesa conhecida como rei de todos os pássaros. Considera-se ser um animal de figuração compósita de diversas aves: a cabeça de um faisão-dourado, o corpo de um pato-mandarim, a cauda de um pavão, as pernas de um grou, a boca de um papagaio e as asas de uma andorinha (veja-se Welch 2008, pp. 80-83). Para além de estar associada à imperatriz e, portanto, com o feminino e enquanto símbolo de virtude e graça, a sua representação veicula desejos de boa sorte na forma de um feito superior. A associação de duas fénix com peónias, tal como representadas neste guarda-jóias, torna-se aqui um símbolo de prosperidade e justiça, e expressa uma relação conjugal (veja-se Eberhard 1986, p. 236). Este simbolismo salienta ainda mais o carácter esponsal deste guarda-jóias, tal como o eram os cofanetti ou cassete da sposa produzidos na Itália do Renascimento (veja-se Crespo 2014, p. 69; e Crespo 2015, p. 69). A cercadura do topo é decorada por grous voando entre nuvens auspiciosas em forma de rúyì. O grou (Grus sp.), conhecido em chinês por hè 鶴, simboliza hierarquia social e longevidade (veja-se Welch 2008, p. 69), e no contexto

union with many offspring, is symbolic of fertility, as it is believed that the *qílín* brings baby boys (*qílínsòngzi* 麒麟送子) to happy parents (see Welch 2008, p. 140-141). A similar depiction of the solitary *qílín*, the harbinger of happiness, crouched with the head turned back and with the right foreleg raised, may be seen on this pear-shaped hexagonal porcelain bottle [fig. 5]. Dated to the Wanli period (1572-1620), it is decorated in underglaze blue with three *qílín* (two with spots like a deer and one with scales), a horse, a lion, and a leopard.

The top is decorated on the central panel with two large phoenixes, one male or feng [A] and the other female or huáng 凰, with a large tree peony in full bloom between them. The male and female are depicted differently, with the male featuring three serrated pheasant-like tail feathers. A similar depiction of two phoenixes, male and female, may be found on this blue-and-white porcelain dish [fig. 6] from the Wanli period (1573-1620). The phoenix, or fenghuáng 鳳凰 is a Chinese mythical bird known as the king of all birds. It is considered to be a composite of several birds: the head of a golden pheasant, the body of a mandarin duck, the tail of a peacock, the legs of a crane, the mouth of a parrot, and the wings of a swallow (see Welch 2008, pp. 80-83). Apart from being associated with the empress and thus with the feminine and as a symbol of high virtue and grace, its depiction conveys wishes of good fortune in the form of superior achievement. The association of the two phoenixes with peonies as depicted here is symbolic of prosperity and righteousness and expresses connubial intercourse (see Eberhard 1986, p. 236). This symbolism further underscores the nuptial character of the present jewel box, much as was the case for the Italian cofanetti or cassette da sposa (see Crespo 2014, p. 69; and Crespo 2015, p. 69). The mitred frame of the top side is decorated with flying cranes among rúyìshaped auspicious clouds. The crane (Grus sp.), known in Chinese as hè 鶴, symbolise status and longevity (see Welch 2008, p. 69) and in the context of the decoration featured on the present jewel cabinet they are used to express wishes for a livelong romantic union, an everlasting marriage. Similar wishes of longevity are expressed in the flying cranes among auspicious clouds [fig. 7] on this blue-and-white porcelain dish from the Jiajing period (1522-1540).

The interior of the cabinet is fitted with four drawers arranged in two tiers, the top tier with three square-shaped



da decoração deste guarda-jóias, expressa votos de uma união romântica duradoura, de um casamento eterno. Semelhantes desejos de longevidade ficam expressos nos grous que voam entre nuvens auspiciosas [fig. 7] neste prato de porcelana azul-e-branca datável do período Jiajing (1522-1540).

O interior deste guarda-jóias apresenta quatro gavetas dispostas em duas fiadas, a superior com três gavetas quadradas e a inferior com duas gavetas oblongas. As frentes das gavetas são igualmente decoradas por placas vazadas e entalhadas de osso assentes sobre papel tingido de púrpura e emolduradas por singelas cercaduras de ébano ou pau-santo. Todas apresentam peónias lenhosas em plena floração sobre um fundo de folhagem, enfatizando o carácter feminino deste guarda-jóias. A decoração vazada e entalhada é em tudo semelhante quanto ao esquema decorativo e técnica à corresdrawers and the bottom tier featuring two oblong ones. The fronts of the drawers are similarly decorated with pierced, openwork and carved bone panel set against purple dyed paper and framed by plain ebony or rosewood mitred borders. They all feature full-blossomed tree peonies set on a foliage background, further emphasising the feminine character of this jewel cabinet. The pierced, openwork carved bone decoration

[fig. 5] Garrafa, Jingdezhen, China, ca. 1572-1620; porcelana branca decorada a azul de cobalto sob o vidrado. Londres, British Museum, inv. no. Franks.133. | Bottle, Jingdezhen, China, ca. 1572-1620; porcelain with underglaze blue decoration. London, British Museum, inv. no. Franks.133.





pondente decoração realizada noutros materiais preciosos como jade e também em peças de ouro, objectos valorizados pela sua complexidade e refinamento durante a dinastia Ming (1368-1644). Um exemplo do primeiro é esta placa de cinto do século XVI entalhada em jade nefrite (uma de um conjunto, medindo 6,1 x 13 cm), outrora parte de um cinto masculino de um alto dignitário [fig. 8]. Um bom exemplo do segundo é esta rara placa de ouro e gemas, uma de um par de ornamentos de almofada (14,6 x 18,3 cm) datável do período Xuande (1425-1435) e enriquecido com rubis, safiras, turquesas e pérolas, representando dois dragões imperiais de cinco garras [fig. 9] - veja-se Harrison-Hall 2014, pp. 108-109. A presente decoração en-

contra igualmente paralelo quanto ao estilo na decoração vazada e entalhada que enriquece muito do melhor e mais refinado mobiliário da dinastia Ming datável dos séculos XVI e XVII (veja-se Berliner 1996, *maxime* cat. no. 1, 12, 15, 16

e 29 para alguns exemplares notáveis; e Wang 1990, p. 137). No fundo da gaveta central da fiada superior há uma inscrição a tinta com o caractere chinês fã 灋 apontado de forma cursiva, quase abstracta. Trata-se do antigo caractere para "lei, punição". Zu Shen (ca. de 58 ca.147), no seu famoso dicionário, o Shuōwén jiězì 說文解字 que pode ser livremente traduzido por Origem dos Caracteres Chineses, diz-nos que fã significa "modo legal" ou "nivelar como a água", isto é, nivelar tal como a superfí-

cie da água ou ser imbuído da uniformidade ou nivelamento regular da água (veja-se Barbieri-Low & Yates 2015, Vol. 1, p. 92; e Sun 2015, p. 68). Enquanto a metade direita do caractere é composta por zhì 馬 - um animal da mitologia



is similar in design and technique to matching decoration in other rich materials such as jade and gold pieces and were highly prized for their intricacy and refinement during the Ming dynasty (1368-1644). An example of the first is this 15th to 16th-century nephrite jade belt plaque (one of a set, measuring 6.1 x 13 cm), once part of a male court belt [fig. 8]. A fine, rare example of the second is this jewelled gold plaque, one from a pair of pillow ends (14.6 x 18.3 cm) from the Xuande period (1425-1435), lavishly set with rubies, sapphires, turquoises and pearls and featuring two five-claw Imperial dragons [fig. 9] - see Harrison-Hall 2014, pp. 108-109. They also match in style the pierced woodcarvings featured on 16th

and 17th-century Ming furniture (see Berliner 1996, *maxime* cat. no. 1, 12, 15, 16 and 29 for some superb examples; and Wang 1990, p. 137). On the underside of the central drawer of the top tier there is an inscription in ink with the

Chinese character fǎ 灋 written in a highly cursive, almost abstract manner. This character was the ancient form for "law, punishment". The Chinese scholar Zu Shen (ca. 58-ca.147), in his famous dictionary Shuōwén jiězì 說文解字 which can be loosely translated as Origin of Chinese Characters, informs us that fǎ means "legal mode" or "to make level (or fair) like water", that is, to level as even as the surface of water or be infused with the evenness of water (see Barbieri-Low & Yates 2015,

Vol. 1, p. 92; and Sun 2015, p. 68). While the right part of the character is composed of zhì 馬 - an animal from Chinese mythology that can tell right from wrong, and drive out evil which is commonly translated as "unicorn" - and



chinesa que destrinça o certo do errado e afasta o mal, e que é normalmente traduzido por "unicórnio" - e $q\dot{u}$ \pm , caractere que originalmente significava "pôr de lado, eliminar", no sentido de remover o que não está certo ou bem. A metade esquerda do caractere é *shui* ?, a forma radical de *shui* ? que simboliza a "água" e do qual se infere que as punições devem ser tão uniformes e correctas como a superfície da água, portanto que as punições devem ser executadas de forma imparcial e justa (Zhang 2014, p. 85). Muito provavelmente este caractere desenhado no fundo da gaveta foi aposto como uma marca, enquanto selo de aprovação após a conclusão da presente peça de mobiliário, ficando como testemunho da consistência ou regularidade da qualidade do produto final e, ao mesmo tempo, servindo como sinal ou marca auspiciosa.

O tampo de rebater, em madeira lisa e sem decoração, faixeado a madeira semelhante ao ébano (possivelmente o muito apreciado zitán 紫檀, Pterocarpus sp., um tipo de pau-santo), à semelhança do que acontece com os lados exteriores, é construído seguindo a assemblagem típica da marcenaria chinesa tal como utilizada em tampos de mesa, um sistema conhecido por moldura e painel ou construção de painel flutuante: os elementos da moldura são ligados à meia-esquadria por furo e respiga; uma respiga escondida ou visível do elemento de moldura do lado mais longo encaixa-se no furo do elemento menor da moldura, enquanto as ranhuras interiores (junta de macho e fêmea) da moldura permitem o deslizar do painel flutuante ou almofada, que assim se encaixa na moldura assemblada (veja-se Wang 1990, Vol. 1, pp. 114-117; Berliner 1996 p. 18; e Evarts 1996). Pelo contrário, a parte inferior da caixa (o fundo exterior) apresenta um tipo muito particular de assemblagem, com as pranchas que formam as ilhargas da caixa ligadas à prancha do fundo por meio de uma junta de caixa e espiga com malhetes direitos muito finos dispostos como dentes de um pente. Tanto os emolduramentos salientes e escalonados que correm ao longo das arestas deste guarda-jóias como esta assemblagem de pente são exclusivos de um raro grupo de objectos - dos quais também o guarda-jóias cat. no. 26 é exemplo - cuja produção tem vindo a ser atribuída à Índia, em concreto ao Guzarate. Tendo em conta o presente guarda-jóias e sua clara origem chinesa, esta é uma hipótese que não pode ser mais sustentada. A produção destas peças de mobiliário seguindo protótipos europeus coevos [veja-se cat. no. 26] - lembremos que os chineses utilizavam variados

qù 去 which originally meant "to put away, to eliminate", in the sense of removing the things that are not right. The left part of the character was shui $\mathring{\gamma}$, the radical form of $shu\check{\imath}$ $\mathring{\chi}$ which symbolizes "water" and means that punishments should be as even as the surface of water, or that punishments should be carried out impartially, righteously (Zhang 2014, p. 85). In all likelihood, this character on the underside of the drawer served as a mark, a seal of approval after completion, standing as testimony to the consistency in quality of the finished article and, at the same time, as an auspicious sign.

The fall-front in plain, undecorated ebony-like wood (possibly the much appreciated zitán 紫檀, Pterocarpus sp., a type of rosewood), not unlike the exterior sides of the box, is constructed following the typical Chinese joinery used for table tops, a system known as frame and panel or floating panel construction: the frame elements are attached by a mitred mortise-and-tenon joint; a blind or exposed tenon on the frame element of the longer side fits into a mortise on the shorter frame element, while grooves of the framework accept the floating panel (see Wang 1990, Vol. 1, pp. 114-117; Berliner 1996, p. 18; and Evarts 1996). In contrast, the underside features a very unique type of joinery, with the sides of the box being attached to the bottom panel by means of a minute comb-like finger joint. Both the protruding stepped ebony or rosewood mouldings that run along the edges of this jewel cabinet and this comb joint are only found in a rare group of objects - of which the jewel cabinet cat. no. 26 is an example - which have been attributed to India, namely to Gujarat. In view of the present cabinet and its clear Chinese origin this is a hypothesis that no longer can be argued. The production of these pieces of furniture, modelled after contemporary European prototypes [see cat. no. 26] - the Chinese had many different types of cabinets, such as cosmetic cabinets or guānpixiāng (see Wang 1990, Vol. 1, pp. 97-98) - is almost certainly linked with commissions from Portuguese living in Asia, namely in the south coastal regions of the Guangdong, Fujian and Zhejiang provinces (see Krahl 2007). Only two other pieces with similar pierced and carved bone decoration and matching construction features are known to us. The first is a small box (7.7 x 19.5 x 7.5 cm) which served until recently as a reliquary in the treasury of the Cathedral of Zamora (inv. no. IIC-9-275-034-0221-000) and is on display in the Museo Catedralicio, the Cathedral Museum (see Meléndez Alonso



[fig. 6] Prato, Jingdezhen, China, ca. 1573-1620; porcelana branca decorada a azul de cobalto sob o vidrado. Londres, Victoria and Albert Museum, inv. no. C.571-1910. | Dish, Jingdezhen, China, ca. 1573-1620; porcelain with underglaze blue decoration. London, Victoria and Albert Museum, inv. no. C.571-1910.

[fig. 7] Prato, Jingdezhen, China, ca. 1522-1540; porcelana branca decorada a azul de cobalto sob o vidrado. Londres, British Museum, inv. no. 1926,0616.1. Dish, Jingdezhen, China, ca. 1522-1540; porcelain with underglaze blue decoration. London, British Museum, inv. no. 1926,0616.1.





tipos de móveis de gavetas, tais como pequenos contadores para cosméticos ou guānpíxiāng (veja-se Wang 1990, Vol 1, pp. 97-98) - está certamente relacionada com encomendas de portugueses residentes na Ásia, nomeadamente nas regiões costeiras do sul da China, das províncias de Guangdong, Fujian e Zhejiang (veja-se Krahl 2007). Apenas duas outras peças com decoração e construção semelhante sãonos conhecidas. A primeira é uma pequena caixa (7,7 x 19,5 x 7,5 cm) que serviu até recentemente como relicário no Tesouro da Catedral de Zamora (inv. no. IIC-9-275-034-0221-000) e que está hoje em exposição no seu Museo Catedralicio (veja-se Meléndez Alonso 2001, pp. 639-640, cat. no. 7). Assente sobre um supedâneo dourado, a caixa rectangular apresenta uma estrutura de madeira à qual estão fixas placas de osso vazadas e entalhadas, assentes em papel colorido e dourado, sendo o interior forrado a veludo de seda [fig. 10]. A decoração vazada apresenta fénix e flores-de-lótus estilizadas, veiculando da mesma forma felizes auspícios nupciais. O segundo é uma caixa-escritório de maiores dimensões pertencente a colecção particular (41,2 x 41,6 x 24 cm). De forma rectangular, possui uma estrutura em madeira ebanizada, com emolduramentos escalonados de ébano ou pau-santo e faces totalmente faixeadas a pausanto (provavelmente zitán) com decoração embutida a osso gravado. O interior apresenta treze gavetas dispostas em seis fiadas, e as suas frentes, com excepção da gaveta central quadrada, são decoradas por placas de osso vazadas e entalhadas (sobre fundo de papel dourado e colorido) com flores-de-lótus estilizadas, grous, leões budistas e qílín sentados. Um dos aspectos mais notáveis desta caixa-escritório é, no entanto, a decoração embutida da face interior do tampo de rebater, dado que apresenta, como se se tratasse de inscrição chinesa em "escrita de selo", o monograma "IHS" com os três pregos da crucificação por baixo, um motivo conhecido por cristograma do nome sagrado de Jesus e comumente utilizado nos objectos relacionados com encomendas jesuíticas um pouco por toda a Ásia.

Embora o modelo e decoração destas peças de mobiliário seja um pouco diferente do estilo mais sóbrio do mobiliário Ming hoje melhor conhecido, ao gosto dos letrados chineses e do qual sobrevivem alguns exemplares (veja-se Wang 1990; Berliner 1996; e Handler 1996) - dado que tais peças, como a melhor porcelana, era exclusivamente destinada ao consumo interno e estava apenas ao alcance de uns poucos -, correspondem perfeitamente ao que seriam as

2001, pp. 639-640, cat. no. 7). Raised on a gilded socle, the rectangular box has a wooden structure to which plaques of pierced, openwork carved bone are pinned, with coloured and gilded paper set between the structure and the pierced bone decoration, while the interior is lined with silk velvet [fig. 10]. The panelled decoration consists of phoenixes and stylised lotus flowers, similarly conveying an auspicious nuptial omen. The second is a larger fall-front cabinet from a private collection (41.2 x 41.6 x 24 cm). Rectangular in shape, it features an ebonised wood structure, protruding stepped ebony or rosewood mouldings and flat exterior rosewood panels (probably zǐtán) inlaid with etched bone. The interior is fitted with thirteen drawers arranged in six tiers and their fronts, except for the central square-shaped drawer, feature plaques of pierced, openwork and carved bone (set on gilded and coloured paper) decorated with stylised lotus flowers, egrets, Buddhist lions and seated qilin. One of the most remarkable aspects of this unique cabinet is the inlay design of the fall-front interior side, featuring in Chinese seal script-style the monogram "IHS" with the three nails from the Crucifixion at the base, a motif known as the Christogram of the Holy Name of Jesus and commonly used on Jesuit-related objects commissioned across Asia.

Although the design and sumptuous decoration of these pieces is somewhat unlike the more sober style of the best-known Ming furniture made for the Chinese literati that has survived in few numbers (see Wang 1990; Berliner 1996; and Handler 1996) - given that such pieces, as the best porcelain, was solely intended for Chinese consumption and was only at the reach of a select few - they perfectly correspond to how the first pieces of Chinese furniture for export to the European market would appear and are recorded in contemporary documents (see Bastos 2013; and Crespo 2015b). The exact place of manufacture is difficult

[fig. 8] Placa de cinto, China, séculos XVI-XVII; jade nefrite. Londres, British Museum, inv. no. 1930,1217.35 | Belt plaque, China, 16th-17th century; nephrite jade. London, British Museum, inv. no. 1930,1217.35.

[fig. 9] Terminal de almofada, Pequim ou Nanquim, China, ca. 1425-1435; ouro, rubis, safiras, turquesas e pérolas. Londres, British Museum, inv. no. 1949,1213.1. | Pillow end, Beijing or Nanjing, China, ca. 1425-1435; gold, rubies, sapphires, turquoises and pearls. London, British Museum, inv. no. 1949,1213.1.







[fig. 10] Caixa, Sul da China, séculos XVI (finais) a XVII (inícios); madeira, osso e veludo. Zamora, Museo Catedralicio, inv. no. IIC-9-275-034-0221-000. Imagem cedida por cortesia de José Ángel Rivera de las Heras, Canónigo-Director del Museo Catedralicio de Zamora. | Box, South China, late 16th to early 17th century; wood, bone and velvet. Zamora, Museo Catedralicio, inv. no. IIC-9-275-034-0221-000. Image courtesy of José Ángel Rivera de las Heras, Canónigo-Director del Museo Catedralicio de Zamora.

primeiras peças de mobiliário chinês para exportação para o mercado europeu e tal como nos surgem na documentação coeva (veja-se Bastos 2013; e Crespo 2015b). O exacto local de fabrico é difícil de determinar, uma vez que os portugueses estabeleceram contactos regulares com diversos centros chineses ou de influência chinesa e que sobremaneira se destacavam na produção de bens de luxo, centros que incluíam a ilha de Hainan tal como recentemente proposto (veja-se Crespo 2014, pp. 151-158, cat. no. 174; Crespo 2015a, pp. 151-161; e Crespo 2015b). Para além de Guangzhou (Cantão, a capital da província de Guangdong), um provável candidato para o centro de fabrico deste tipo de mobiliário é Chaozhou, uma cidade do leste da província de Guangdong, afamada pela sua marcenaria de qualidade e da qual se destaca precisamente a produção de complexas obras vazadas e finamente entalhadas. Uma outra possibilidade é Ningbo, uma cidade na província de Zhejiang, a nordeste, e que era conhecida pelos portugueses como Liampó e onde se estabeleceram logo em 1522. De acordo com Wang Shixiang, uma

to ascertain, since the Portuguese had regular contact with many Chinese or Chinese-influenced centres which excelled in the production of luxury goods, centres that included the island of Hainan as recently argued (see Crespo 2014, pp. 151-158, cat. no. 174; Crespo 2015a, pp. 151-161; and Crespo 2015b). Apart from Guangzhou (Canton, the capital of the Guangdong province), one likely candidate for the centre of manufacture of this kind of furniture is Chaozhou, a city in the eastern Guangdong province renowned for its woodwork and which excelled in the production of highly complex pierced, openwork woodcarving. Another possibility is Ningbo, a city in northeast Zhejiang province which was known by the Portuguese as Liampó and where they settled as early as 1522. According to Wang Shixiang, the foremost expert on Chinese furniture of the 16th and 17th centuries, Ningbo was the centre of bone inlaying on hardwood [Wang 1990, Vol. 1, pp. 144-145]. Other centres located in the South China sea are also a good possibility [see cat. no. 24-26] given that highly specialised Chinese autoridade quanto ao mobiliário chinês dos séculos XVI e XVII, Ningbo era o centro mais importante na China de obra de marcenaria marchetada e embutida com osso (Wang 1990, Vol. 1, pp. 144-145). Outros centros localizados no mar do Sul da China são também uma possibilidade que não se pode excluir [veja-se cat. no. 24-26], dado que artesãos chineses altamente especializados não eram incomuns no vizinho Đại Việt (actual Vietname) e em todo o Arquipélago Malaio ou Insulíndia, como melhor conhecemos essa variada e complexa região (sobre o mobiliário produzido nos Estreitos de Malaca, veja-se Ho 1994). No entanto, uma origem no Sul da China para o presente guarda-jóias parece ser a mais provável.

craftsmen were not uncommon in the neighbouring Đại Việt (present-day Vietnam) and across the Malay Archipelago (on Chinese Straits furniture, see Ho 1994). Nonetheless, a south Chinese origin for the present jewel cabinet is the more likely.

Celina Bastos, "Das cousas da China: comércio, divulgação e apropriação do mobiliário chinês em Portugal. Séculos XVI a XVIII. Things from China: trading, disclosure and ownership of Chinese Furniture in Portugal 16th to 18th century", in Alexandra Curvelo (ed.), O Exótico nunca está em casa? A China na faiança e no azulejo portugueses (séculos XVII-XVIII). The Exotic is never at home? The presence of China in the Portuguese faience and azulejo (17th-18th centuries) (cat), Lisboa, Museu Nacional do Azulejo, 2013, pp. 145-61; Anthony J. Barbieri-Low, Robin D. S. Yates, Law, State, and Society in Early Imperial China. A Study with Critical Edition and Translation of the Legal Texts from Zhangjiashan Tomb no. 247, 2 Vols., Leiden, Brill, 2015; Nancy Berliner, Beyond the Screen. Chinese Furniture of the 16th and 17th Centuries (cat.), Boston, Museum of Fine Arts, 1996; Pedro Moura Carvalho, Luxury for Export. Artistic Exchange between India and Portugal around 1600 (cat.), Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, 2008; Hugo Miguel Crespo, Jóias da Carreira da Índia (cat.), Lisboa, Fundação Oriente, 2014; [Crespo 2015a] Hugo Miguel Crespo, Jewels from the India Run (cat.), Lisboa, Fundação Oriente, 2015; [Crespo 2015b] Hugo Miguel Crespo, "Global Interiors on the Rua Nova in Renaissance Lisbon", in Annemarie Jordan Gschwend, K. J. P. Lowe (eds.), The Global City. On the Streets of Renaissance Lisbon, London, Paul Holberton publishing, 2015, pp. 121-139; Wolfram Eberhard, A Dictionary of Chinese Symbols, London, Routledge, 1986; Curtis Evarts, "The Artistry of Chinese Furniture Joinery: A Manifold Expression", in Chinese Furniture. Selected articles from Orientations 1984-1994, Hong Kong, Orientations Magazine, 1996, pp. 174-178; Curtis Evarts, "The Furniture Maker and the Woodworking Traditions of China", in Nancy Berliner et al., Beyond the Screen. Chinese Furniture of the 16th and 17th Centuries (cat.), Boston, Museum of Fine Arts, 1996, pp. 53-75; Sarah Handler, "Wood Shaped and Standing through the Winds of Time: The Evolution of Chinese Furniture", in Nancy Berliner et al., Beyond the Screen. Chinese Furniture of the 16th and 17th Centuries (cat.), Boston, Museum of Fine Arts, 1996, pp. 36-51; Jessica Harrison-Hall, "Courts: Palaces, People and Objects", in Craig Clunas, Jessica Harrison-Hall (eds.), Ming. 50 years that changed China (cat.), London, The British Museum, 2014, pp. 44-111; Ho Wing Meng, Straits Chinese Furniture. A Collector's Guide, Singapore, Times Books International, 1994; Amin Jaffer, Luxury Goods from India. The Art of the Cabinet-Maker, London, V&A Publications 2002; Tian Jiaqing, "Appraisal of Ming Furniture", in Chinese Furniture. Selected articles from Orientations 1984-1994, Hong Kong, Orientations Magazine, 1996, pp. 138-141; Regina Krahl, "The Portuguese Presence in the Arts and Crafts of China", in Jay A. Levenson (ed.), Encompassing the Globe. Portugal and the World in the 16th and 17th Centuries (cat.), Vol. 3, Washington, Smithsonian Institution, 2007, pp. 235-241; Antonio-Ignacio Meléndez Alonso (ed.), Las Edades del Hombre. RemembranZa, Zamora, Iglesia de El Carmen de San Isidro - Santa Iglesia Catedral, 2001; Helmut Trnek, Nuno Vassallo e Silva (eds.), Exotica. Os Descobrimentos Portugueses e as Câmaras de Maravilhas do Renascimento (cat.), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2001; Wang Shixiang, Connoisseurship of Chinese Furniture. Ming and early Qing Dynasties, 2 Vols., Hong Kong, Art Media Resources, 1990; Sun Zhenbin, Language, Discourse, and Praxis in Ancient China, Berlin - Heidelberg, Springer-Verlag, 2015; Patricia Bjaaland Welch, Chinese Art. A Guide to Motifs and Visual Imagery, Tokyo - Rutland - Singapore, Tuttle, 2008; Zhang Jinfan, The Tradition and Modern Transition of Chinese Law, Berlin - Heidelberg, Springer-Verlag, 2014.

28

GOMIS (CONTA-GOTAS) EM FORMA DE GALINHA (PAR)

Porcelana decorada a esmaltes polícromos da "família verde" sobre o biscuit | Jingdezhen, China | Dinastia Qing, período Kangxi (1662-1722) $13 \times 16,5 \times 7$ cm; $13 \times 15,5 \times 7$ cm

TWO HEN EWERS (WATER-DROPPERS)

Forcelain decorated in overglaze famille verte polychrome enamels on the biscuit
Jingdezhen, China
Qing Dynasty, Kangxi period
(1662-1722)
13 × 16.5 × 7 cm: 13 × 15.5 × 7 cm

Gomis para vinho - ou mais provavelmente contagotas ou *shuǐdī* 水滴, concretamente o modelo com bico e asa conhecido por *shuǐzhù* 水注 para a diluição em água de "pedras" ou blocos sólidos de tinta-da-china (*mòi* 墨) por um letrado chinês ou funcionário-erudito, dito *shì dàfū* 士 大夫 - em forma de galinha em porcelana decorada a esmaltes transparentes da "família verde" (*famille verte*) aplicados

Two wine ewers, or most probably water-droppers known as *shuǐdī* 水滴, more precisely water-droppers featuring a spout and a handle known as *shuǐzhù* 水注 and used by Chinese scholar-officials (*shì dàfū* 士大夫) to dissolve ink stones (*mò* 墨) in water. Shaped like hens, these porcelain water-droppers are decorated in overglaze *famille verte* translucent enamels applied directly on the biscuit (*emaille*





directamente sobre o biscuit ou emaille sur biscuit, portanto sobre a superfície não vidrada da porcelana. O termo biscuit, com origem no francês bis-cuit ou "cozido duas vezes", designa, na verdade, a porcelana não vidrada cozida apenas uma vez, podendo ou não receber decoração. Modeladas em duas metades, as galinhas, de cabeça erguida, são representadas sentadas com as patas recolhidas sob o corpo, tendo a ladear o peito dois pintos aninhados em médio-relevo. E enquanto os pormenores da cabeça, tais como o bico - com a marcação das narinas e aberturas laterais para verter o líquido - e os olhos, mas também as penas do pescoço, a cobertura do peito, largas asas e cauda estriada e levantada, foram delicadamente incisas, conferindolhes maior definição naturalística, a crista arredondada e a barbela, abaixo do bico, foram modeladas à mão e depois aplicados. Também modeladas à mão foram as características folhas raiadas de flor-de-lótus sobre as quais se sentam pintos, muito provavelmente moldados, e que constituem as delicadas tampas destes conta-gotas ou gomis e que assentam sobre a abertura circular no dorso, pela qual se enche o corpo oco com água ou vinho. Produzidos através do mesmo molde original ou de moldes idênticos, estes dois conta-gotas ou gomis fazem um par verdadeiro tal como seriam originalmente adquiridos. Para além da decoração esmaltada, a única diferença entres os dois elementos deste raro par radica na asa nervurada em forma de "S" já que, não fazendo parte do molde, foi modelada e aplicada à mão na extremidade da cauda de cada um. Os gomis foram

sur biscuit), that is, over the unglazed porcelain surface. The term biscuit, based on the French bis-cuit or "fired twice", corresponds actually to unglazed porcelain fired only once, either with or without decoration. Modelled in two halves, these hens are depicted seated, with their heads held high and with nested small chicks moulded in low-relief on either side. While the details on the head, such as the beak - with the nostrils and side openings for pouring -, and the eyes, and also the feathers of the neck, the plumage of the breast, the large wings and fluted, raised tail were finely incised giving a more naturalistic rendering, the rounded crest and dewlap set below the beak are hand modelled and applied later. Similarly, the covers are depicted as small, probably moulded chicks seated on streaked lotus leafs, which rest on the round openings of the hens' backs, by which the hollow body is filled with liquid. Manufactured from the same original mould or from identical moulds, these two water-droppers or ewers make a true pair as they would have been acquired originally. Apart from the enamelled decoration, the single difference between the two pieces of this rare set is the "S"-shaped fluted handle which is easily explained since they were applied by hand, not being part of the mould. These hens are decorated with famille verte transparent enamels applied on unglazed porcelain, the biscuit, which allows for a better definition of the overall shape and of the incised details. Both hens have the breasts painted in dark aubergine



decorados com os esmaltes transparentes da paleta "família" verde aplicados sobre porcelana não vidrada ou biscuit, o que permite uma maior definição das formas realçada pela decoração incisa. Enquanto as duas galinhas apresentam a zona do peito a esmalte beringela (*aubergine*) escuro de óxidos de cobalto e manganésio, com as patas a esmalte amarelo de óxido de ferro e pintos a esmalte verde de óxido de cobre, tal como o rebordo da base e a asa, uma delas apresenta o pescoço a verde na frente e amarelo por trás, com a crista, face e barbela a beringela, a outra apresenta o pescoço decorado com o característico mosqueado (com manchas de cor aparentemente aleatórias) a verde, amarelo, beringela e esmalte branco. Trata-se da típica decoração cromática utilizada nas asas e no estriado alternado das longas penas da cauda de ambos os gomis.

Surgindo no final da dinastia Ming (1368-1644), este tipo de pequenos gomis zoomórficos para vinho finamente modelados popularizaram-se durante o reinado do imperador Kangxi (r. 1662-1722). Produziram-se então nos fornos imperiais de Jingdezhen uma miríade de formas, tais como peixes - como carpas -, macacos, papagaios e falcões, veados, cavalos e, em especial, galos e galinhas, normalmente decorados na paleta da "família verde" e em tipologias diversas, como gomis e recipientes para vinho e conta-gotas para a preparação de tinta-da-china (veja-se Howard & Ayers 1978, p. 582). Para a decoração deste tipo de peças cerâmicas com tão grande peso escultório e finura de detalhe, realizadas a partir de molde, a paleta da "família verde" era a mais adequada, em especial quando aplicada directamente sobre o biscuit ou, como é mais comum e aqui também o caso, sobre uma aguada de vidrado, que permite uma melhor interacção entre as cores. A paleta típica da "família verde" era composta por esmaltes transparentes (ou vidrados de chumbo de baixo-fogo) que incluíam tanto wǔcǎi 五彩 ou decoração a "cinco cores" (vermelho de ferro, verde de cobre e amarelo de ferro aplicados no interior do contorno a negro de cobalto sobre o vidrado, a que se junta o azul de cobalto sob o vidrado e o branco da porcelana), como dòucǎi 斗彩 ou "cores justapostas", uma decoração aplicada dos dois lados do vidrado, o azul de cobalto sob o vidrado fazendo os contornos e os esmaltes transparentes (vermelho, amarelo, verde e beringela) aplicados sobre o vidrado preenchendo os motivos. Aqui a paleta resume-se a três cores - verde, amarelo, beringela (desde o saturado quase púrpura ao castanho) e também um apontamento de branco -, conhecida como sùsāncǎi 素三彩. Literalmente "três cores lisas", sùsāncăi é típica do período Kangxi e semelhante ao sāncăi 三彩 ou "três cores" da dinastia Tang (618-907), a decoenamel of cobalt and magnesium oxides, the legs in yellow iron oxide enamel and the chicks painted in copper oxide green, just as the rim of the base and handle. In contrast, one of the hens has the neck painted in green on the front and yellow on the back, with the crest, head and dewlap in aubergine, and the other has the neck painted with a distinctive mottled pattern, with randomly painted splotches in green, aubergine and white enamels. This same typical dappled decoration is also applied on the handles and on the streaks on the long tail feathers of both hens.

Emerging at the end of the Ming dynasty (1368-1644), this kind of finely modelled small zoomorphic wine ewers or water-droppers became popular during the reign of Emperor Kangxi (r. 1662-1722). They were produced in the imperial kilns at Jingdezhen in a myriad of shapes and forms, such as fish - carp -, monkeys, parrots and hawks, deer, horses and, in particular, cocks and hens typically decorated in overglaze famille verte polychrome enamels (see Howard & Ayers 1978, p. 582). In fact, the famille verte enamels were the most suitable for the decoration of this type of ceramic pieces which feature a high sculptural quality and fine details deriving from the use of moulds. In particular, when applied directly over the biscuit or, which is more common and also the present case, over a glaze wash, allowing for a greater interaction between colours. The typical famille verte are transparent enamels (or rather low-fire lead glazes) which included not only wǔcǎi 五彩 or decoration in "five colours" (iron red, copper green and iron yellow enamels applied within a overglaze cobalt black outline, plus the underglaze cobalt blue and the white colour of the porcelain body), but also dòucăi 斗彩 or "colours which fit together", a decoration applied on either side of the glaze: the outlines in underglaze cobalt blue and transparent enamels (red, yellow, green and aubergine) applied over the fired glaze filling the motifs. In the present pieces the palette is narrowed down to three colours - green, yellow, aubergine (from a darker, almost purple to brown) and some white - which is known as sùsāncǎi 素 三彩. Literally "three plain colours", sùsāncăi is typical of the Kangxi period and similar to the Tang dynasty (618-907) sāncǎi 三彩 or "three colours", the mottled or splashed painted decoration on earthenware with glazes coloured by oxides of copper (green), iron (yellow and brown) and cobalt (blue) - on Tang dynasty sāncăi, see Wood 2007, pp. 197-211; and Li & Zhang 1986. This splashed decoration, also used on our ewers or water-droppers and which is known ração mosqueada ou salpicada de peças de terracota com vidrados coloridos por óxidos de cobre (verde), ferro (amarelo e castanho) e cobalto (azul) - sobre o sāncăi da dinastia Tang, veja-se Wood 2007, pp. 197-211; e Li & Zhang 1986. Esta decoração salpicada, também presente nos nossos gomis, conhecida entre nós por "ovo e espinafre", recebe na China a designação de "pele de tigre" ou hǔpí 虎皮.

À semelhança de outras peças de porcelana chinesa de iconografia animal (veja-se Cohen & Motley 2008), também este tipo de gomil zoomórfico, em particular em forma de galinha, conheceu grande aceitação e procura no Ocidente. Com efeito, uma das primeiras referências à presença deste tipo de peças na Europa pode encontrar-se no catálogo de venda da colecção do Visconde de Fronspertuis, Louis-Auguste Angran (1669-1747) ocorrida em Paris em 1747: Duas galinhas antigas de porcelana colorida, cada uma com seu pintinho sobre o dorso; Estas duas galinhas são sobremaneira únicas; são muito naturalísticas: as penas perfeitamente coloridas e toda a obra bem acabada. [Deux Poules d'ancienne Porcelaine coloriée, portant chacune un petit Poussin sur les dos; Ces deux Poules sont assez singulières; elles sont très-naturelles: les plumes sont parfaitement coloriées, & tout l'ouvrage en est fini avec soin (Gersaint 1747, p. 103, cat. no. 303). A estima que granjearam fica patente também nas montagens europeias em bronze dourado que alguns destes gomis receberam, como um par outrora na colecção de Anthony Gustav de Rothschild (1887-1961) - vejase Krahl 1996, pp. 408-409, cat. no. 230.

in the West as "egg and spinach", is referred to in China as "tiger skin" or hǔpí 虎皮.

Not unlike other pieces of porcelain shaped after animals (see Cohen & Motley 2008), this type of zoomorphic ewers and water-droppers, particularly the ones modelled after hens, was met with wide acceptance and demand in the West. In reality, one of the first references to the presence of such objects in Europe may be found in the sales catalogue of the collection of the Vicomte Fronspertuis, Louis-Auguste Angran (1669-1747) held in Paris in 1747: Two old painted porcelain hens, each with its chick on the back; These two hens are exceedingly unique; They are very naturalistically rendered: perfectly coloured feathers and all very well finished with great care. [Deux Poules d'ancienne Porcelaine coloriée, portant un petit chacune Poussin sur les dos; Ces deux Poules sont assez singulières; elles sont très-naturelles: les plumes sont parfaitement coloriées, & tout l'ouvrage en est fini avec soin] (Gersaint 1747, p. 103, cat. no. 303). The popularity of such porcelain hens is also reflected in the European gilded bronze mountings adorning some well-known examples, such as a pair once in the collection of Anthony Gustav Rothschild (1887-1961) see Krahl, 1996, pp. 408-409, cat. no. 230.

Michael Cohen, William Motley, Mandarin and Menagerie. Chinese and Japanese Export Ceramic Figures. Volume I. The James E. Sowell Collection, Reigate, Cohen and Cohen, 2008; Edmé François Gersaint, Catalogue raisonné, des bijoux, porcelaines, bronzes, lacqs, lustres de cristal de roche et de porcelaine [...], A Paris, Chez Pierre Prault - Jacques Barrois, 1747; David Howard, John Ayers, China for the West. Chinese Porcelain and other decorative Arts for Export illustrated from the Mottahedeh Collection, Vol. 2, London - New York, Sotheby Parke Bernet, 1978; Rose Kerr, "Enamels on Biscuit", in Nynke van der Ven-van Wijngaarden (ed.), Enamel on Biscuit Porcelains (cat.), 's-Hertogenbosch, Vanderven Oriental Art, 2015, pp. 5-9; Regina Krahl, The Anthony de Rothschild Collection of Chinese Ceramics, Vol. 2, London, Eranda Foundation, 1996; Li Zhiyan, Zhang Fukang, "On the technical aspects of Tang sancai", in Scientific and Technological Insights on Ancient Chinese Pottery and Porcelain, Beijing, Science Press, 1956, pp. 69-76; Luísa Vinhais, Jorge Welsh (eds.), Art of the Expansion and Beyond (cat.), London, Jorge Welsh Books, Publishers and Booksellers, 2009; Luísa Vinhais, Jorge Welsh (eds.), Biscuit. Refined Chinese Famille Verte Wares (cat.), London, Jorge Welsh Books, Publishers and Booksellers, 2012; Nigel Wood, Chinese Glazes. Their Origins, Chemistry, and Recreation, London - Philadelphia, A & C Black - University of Pennsylvania Press, 2007.

29 APLIQUES (PAR)

Porcelana branca decorada a esmaltes polícromos da "família rosa" e ouro sobre o vidrado Jingdezhen, China, e possivelmente Guangzhou (Cantão), a partir de desenho atribuído a Cornelis Pronk Dinastia Qing, período Qianlong (1735-1796), ca. 1740 31,5 x 19,5 x 1,3 cm (cada)

WALL SCONCES (PAIR)

Porcelain decorated in overglaze famille rose polychrome enamels and gilt Jingdezhen, China, and possibly Guangzhou (Canton) after drawings attributed to Cornelis Pronk Qing Dynasty, Qianlong period (1735-1796), ca. 1740

Apliques de parede para iluminação em porcelana recortada, moldada e relevada, revestida a vidrado brilhante, transparente e ligeiramente azulado na frente e esmaltada a branco no tardoz (sem marcas ou inscrições; com duas furações duplas para fixação). Com painel central liso, apresentam larga moldura recortada e relevada de estilo Rococó com fundo pintado a esmalte translúcido verde de cobre sobre o vidrado, com

Wall sconces (for illumination) in porcelain, moulded in relief and covered with a bright, transparent and slightly bluish glaze on the front and enamelled in white on the underside (no marks or inscriptions; with two double holes for attachment to the wall). With a flat centre panel, each piece has a large crenelated Rococo-style border worked in relief featuring an overglaze copper green



pequenos ramos floridos a esmalte opaco branco de arseniato de chumbo. É bordejado por filetes de esmalte branco e rosa de ouro coloidal (não metálico) a dois tons - um rosa forte (vidro rubi pulverizado) e outro misturado com branco. A decoração da moldura consiste, portanto em largos enrolamentos vegetalistas (folhas acantiformes) e mascarões nas laterais, pintados a esmalte translúcido castanho de óxidos de cobalto e manganésio (diluído no fluxo vítreo) sobre o qual foi aplicada uma camada de ouro, depois realçada a esmalte opaco também castanho. Elementos rocaille a ouro, conjugados com entrelacs de sabor neoclássico a rosa e branco, enriquecem a decoração no remate superior, enquanto um largo quadrifólio cruciforme, pintado a esmalte opaco vermelho de ferro e realçado a ouro, preenche o remate inferior, com perfuração ao centro de onde partiriam os braços da luminária em metal. Tal como no painel central, toda a decoração da moldura foi finamente desenhada a negro de cobalto não cozido aplicado sobre o vidrado, pigmento de fraca qualidade de origem local e com uma grande percentagem de manganésio (sobre este cobalto impuro, vejase Wood 2007, pp. 235 e 237). Lançado o desenho a negro de cobalto, uma grande fénix que se ergue em voo sobre chamas decora o painel central. Esta foi eximiamente pintada, apresentando relevo, como se tratasse de pintura a óleo sobre tela à maneira ocidental, um estilo de pintura matizada, com recurso a esmaltes transparentes, translúcidos e opacos apenas possível com a introdução da paleta "família rosa" nos últimos anos de reinado do imperador Kangxi, r. 1661-1722 - veja-se Carbert 1980; Kingery & Vandiver 1986; e Wood 2007, pp. 240-243). Enquanto o peito e as rémiges (penas primárias e secundárias) foram pintados a esmalte opaco beringela (aubergine) composto por azul de cobalto e manganésio misturado com esmalte translúcido rosa de ouro coloidal, depois realçados a ouro, as penas de cobertura primária (tectrizes) foram pintadas a rosa opaco realçado a rosa rubi e a esmalte opaco amarelo de estanato de chumbo. As penas de cobertura secundária foram pintadas a esmalte translúcido (diluído no fluxo vítreo) azul de cobalto avivado a esmalte opaco azul. A coloração da cabeça, com seu bico a branco, parte da combinação dos dois tons de rosa para amarelo matizado com branco nas penas do pescoço. A cauda, enrolada para cima, alterna entre os dois tons de azul e os dois tons de rosa. As chamas, de aspecto contorcido, são a ouro aplicado sobre esmalte translúcido castanho, sendo realçadas a esmalte opaco castanho.

translucent enamel ground dotted with small flowering branches in lead arsenate opaque white glaze. It is bordered by fillets enamelled in white and colloidal gold pink of two different hues, a dark pink (made from grounded ruby glass) and a lighter pink obtained through the admixture of white. The decoration on the frame features floral sprays (acanthus-type leaves) and grotesque masks on the sides, enamelled in cobalt and manganese brown translucent enamel (diluted in the vitreous flux), further decorated in gilt highlighted with opaque brown enamel. Rocaille elements combined with Neoclassical-style pink and white entrelacs further decorate the upper part, while a large quatrefoil painted in opaque iron red enamel highlighted in gilt is featured on the lower part, set with a hole at the centre to which the metal lamp would be originally attached. Not unlike the central panel, the decoration of the frame was finely drawn in cobalt black applied over the glaze, a pigment of lesser quality and of local origin containing a large percentage of manganese (on this crude cobalt, see Wood 2007, pp. 235 and 237). Outlined in cobalt black, a large phoenix rising up in flight over flames decorates the central panel. The phoenix was skilfully painted in relief as if it were a European oil painting, making use of transparent, translucent and opaque enamels, a technique only made possible through the introduction of the *famille rose* palette during the final years of Emperor Kangxi's reign (r. 1661-1722) - see Carbert 1980; Kingery & Vandiver 1986; and Wood, 2007, pp. 240-243). While the breast and the remiges (primary and secondary feathers) are painted in opaque aubergine enamel - a mixture of cobalt blue and manganese with colloidal gold pink translucent enamel - highlighted in gilt, the major covert feathers (tectrices) are painted in opaque pink highlighted in ruby pink and opaque lead stannate yellow. The minor covert feathers are painted in cobalt blue translucent enamel (diluted in the vitreous flux) highlighted in opaque blue enamel. The colouring of the head, with the beak painted in white, results from the mixing of two different hues of pink with yellow nuanced in white on the neck feathers. The rolled up tail alternates between two shades of blue and two of pink. The twisted, whirling flames are painted in gilt applied over brown translucent enamel highlighted in opaque brown enamel.

Muito embora não se conheçam os desenhos originais que serviram de modelo e permitiram a produção por artesãos chineses deste par de apliques, sabemos por documentação coeva tratar-se de encomenda holandesa muito provavelmente colocada desde a sucursal em Batávia (actual Jakarta, ilha de Java, Indonésia), da Vereenigde Oostindische Compagnie ou V.O.C., a Companhia Holandesa das Índias Orientais, criada em 1609. Com efeito, a autoria do desenho caberá ao famoso desenhador topográfico Cornelis Pronk, ou Pronck (1691-1759) [fig. 1-2] que, em Agosto de 1734, foi contratado pela câmara de Delft da companhia para conceber desenhos que servissem de modelo para a produção de peças de porcelana na China, em particular nos fornos imperiais de Jingdezhen, na província de Jiangxi, e também no Japão (Imari e Arita) - sobre Pronk, veja-se Jörg 1980. A 31 de Outubro de 1734 Pronk comprometiase perante os responsáveis da companhia a: fazer e entregar todos os desenhos e modelos segundo o nosso contentamento de todas as porcelanas que serão encomendadas de tempos a tempos nas Índias, com as suas cores perfeitamente registadas, tanto azul como ouro e outras cores, e de diversas formas; de que ele se ocupará por todo o ano, e por isso receberá 1.200 florins cada ano [aanneemt te zullen maken en bezorgen alle teekeningen en modellen ten onze genoegen van alle zoodanige porceleinen, als men van tijd tot tijd uit Indië zal komen te vorderen met hare koleuren behoorlijk afgezet, zoo van blauw, verguld als andere koleuren, en van allerlei fatsoenen; dat hij het gansche jaar door zijn tijd hiermed zal moeten occupeeren, en daarvoor genieten een som twaalfhonderd gulden courant geld alle jaren] (De Hullu 1915, pp. 61-62). Tendo permanecido ao serviço da V.O.C. até 1738, registam-se nos arquivos da companhia quatro modelos realizados num período de três anos e meio, constituindo-se enquanto chinnoiserie, ou seja, como interpretação ocidental de protótipos chineses conhecidos, alguns identificáveis. O primeiro modelo é conhecido como a Senhora de Pára-sol ou La Dame au Parasol (1735), de que sobrevive o desenho original no Rijksmuseum, Amesterdão (inv. no. RP-T-1967-18), aqui apresentado com uma das versões em porcelana também da mesma colecção, na paleta "família rosa" (inv. no. AK-RBK-15939) [fig. 3-4] - veja-se Le Corbeiller 1974, pp. 54-57, para os exemplares do Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque. O segundo ficou registado como a Visita dos Médicos ao Imperador (1738), conhecendo-se duas versões em porcelana chinesa, para além do desenho original também no Rijksmuseum (inv. no. RP-T-1967-17), aqui ilustrado com a sua versão em porcela-

The original drawings that might have served as a model and which allowed for the production by Chinese artisans of this pair of wall sconces are unknown. Nonetheless, from contemporary documents we find that these kinds of pieces correspond to Dutch orders most likely placed from the Batavian branch (in present-day Jakarta on the island of Java) of the Vereenigde Oostindische Compagnie or V.O.C., the Dutch East India Company established in 1609. In reality, the authorship of the design may be attributed to the famous topographical draughtsman Cornelis Pronk, or Pronck (1691-1759) [fig. 1-2] who in August 1734 was hired by the company's Delft chamber to create designs that would serve as models for the production of porcelain in China, particularly at the imperial kilns of Jingdezhen, in the Jiangxi province, and also in Japan (Imari and Arita) on Pronk, see Jörg 1980. On the 31st October 1734 Pronk committed himself before the company leaders to: make and supply all the drawings and models according to our satisfaction of all the porcelain pieces that will be commission from time to time in the East Indies, with their colour schemes perfectly noted, not only the blue but also gilt and other colours, and following distinct shapes; of which he will be engaged the whole year and will receive each year 1,200 florins [aanneemt te zullen maken en bezorgen alle teekeningen en modellen ten onze genoegen van alle zoodanige porceleinen, als men van tijd tot tijd uit Indië zal komen te vorderen met hare koleuren behoorlijk afgezet, zoo van blauw, verguld als andere koleuren, en van allerlei fatsoenen; dat hij het gansche jaar door zijn tijd hiermed zal moeten occupeeren, en daarvoor genieten een som twaalfhonderd gulden courant geld alle jaren] (De Hullu 1915, pp. 61-62). Pronk remained in the service of V.O.C. until 1738 and the company's records show that four designs were created during those three and a half years of work. Designs that may be seen as chinoiserie, a European interpretation of Chinese models, some clearly recognizable. The first design is known as La Dame au Parasol (1735), the original design of which survives in the Rijksmuseum, Amsterdam (inv. no. RP-T-1967-18) and is here illustrated as one of several versions in porcelain from the same collection, painted in famille rose polychrome enamels (inv. no. AK-RBK-1539) [fig. 3-4] - see Le Corbeiller 1974, pp. 54-57, for the examples in the Metropolitan Museum of Art, New York. The second is recorded as the Visit to the Emperor by his Physicians (1738), of which there are two versions in Chinese porcelain and also the original design also in the Rijksmuseum (inv. no. RP-T-1967-17), which is here illustrated in its porcelain









na [**fig. 5-6**] (veja-se Jörg 1980, pp. 26-27; e Jörg 1982, p. 191). E enquanto o terceiro modelo é desconhecido, o último e quarto, conhece-se por o *Caramanchão* (Le Corbeiller & Frelinghuysen 2003, p. 26).

Conhecem-se outros modelos realizados em porcelana - como o Arqueiro, a Ablução das Mãos (Jörg 1980, pp. 32-34), o *Potentado*, a *Fénix* (aqui representada por estes dois apliques), e a *Palmeta* - embora a sua encomenda se ligue possivelmente a iniciativa privada, correndo em paralelo com as da companhia majestática, embora com o mesmo tipo de intervenientes. Este par de apliques, baseado em desenhos de Pronk, corresponderá então a encomendas especiais feitas muito provavelmente a ateliers de esmaltagem em Guangzhou - Cantão, na província de Guangdong, onde se concentrou a esmaltagem de peças semelhantes neste período e onde os clientes estrangeiros podiam melhor acompanhar a execução da encomenda -, tendo como base porcelana previamente vidrada produzida segundo molde nos fornos imperiais de Jingdezhen. Referências documentais a "apliques de tapeçaria" modelados sobre versões em porcelana de Delft são conhecidas, devendo-se a curiosa designação aos têxteis que revestiam as paredes e sobre os quais eram aplicados. Com efeito, encontra-se nos registos da V.O.C. referência ao envio para a China de protótipos em madeira, concretamente dois modelos em três tamanhos distintos (ca. 51,5 cm, 38,5 cm e 31,5 cm), totalizando seis moldes (veja-se Jörg 1980, pp. 36-38). São muito raros os exemplares que subsistem hoje, não se registando nenhum seguindo os desenhos referidos que Pronk idealizou para os serviços de mesa ou outros objectos, igualmente de menor raridade. Conhecem-se três motivos iconográficos utilizados na decoração destes apliques: o Portador de Tocha (um exemplar no Museu Hermitage, São Petersburgo - veja-se Arapova 2003, p. 49, cat. no. 49), a Senhora no Baloiço ou Dançaria do Fogo, e a Fénix, sendo conhecido pelo menos um exemplar cujo painel central foi decorado segundo o repertório e gosto chinês, muito provavelmente uma prova inicial pelo que não se poderá considerar exactamente como um quarto modelo. Com o motivo da Fénix conhecem-se exemplares em dois tamanhos, médio e pequeno, diferindo tanto na paleta - já que na decoração das molduras dos apliques de version [**fig. 5-6**] (see Jörg 1980, pp. 26-27; and Jörg 1982, p. 191). And while the third model is unknown, the fourth and last is known as the *Arbour* (Le Corbeiller & Frelinghuysen 2003, p. 26).

Other designs made in porcelain are known - such as the Archer, the Ablution of the hands (Jörg 1980, pp. 32-34.), The Potentate, the Phoenix (represented by these two appliques), and the Palm-leaf - although such commissions were possibly connected with the private sector, running parallel with the company orders albeit with the same protagonists. This pair of wall sconces modelled after Pronk designs may therefore correspond to special orders probably made to the enamelling workshops of Guangzhou - Canton in the Guangdong province, where similar enamelled pieces from this period were better supervised by their foreign customers -, with the glazed porcelain being previously produced at the imperial kilns in Jingdezhen. Furthermore, documentary evidence for "tapestry sconces" modelled after porcelain versions made in Delft is known. The somewhat odd designation refers to the textiles used for covering the walls and to which the sconces were applied. In fact, one can find in the V.O.C. records some references to the dispatch to China of wooden prototypes of wall sconces, namely two models of three different sizes (ca. 51.5 cm, 38.5 cm and 31.5 cm), totalling six moulds (see Jörg 1980, pp. 36 -38). There are very few examples in existence today, and none following the recorded designs by Pronk, which he devised for the dining table. Three iconographic motifs used for the decoration of such wall sconces are known: The Torch Bearer (one example in the Hermitage Museum, St Petersburg - see Arapova 2003, p. 49, cat. no. 49), the Fire Dancer, and the Phoenix, while another one is only known from a single example which features typical Chinese themes and motifs on the centre panel and was probably a trial piece, therefore not exactly a fourth model. Examples in two sizes are known for the Phoenix, a medium one and a small one. They differ not only in their palette - since that on the mouldings of the larger sconces the dark aubergine enamel is also used apart from green, pink and gilt - but also the motifs, given that sunrays painted in gilt are also depicted

[fig. 1] Cornelis Pronk, *Auto-retrato com chapéu pontiagudo*, ca. 1701-1759; desenho a tinta sobre papel. Amesterdão, Rijksmuseum, inv. no. RP-T-1940-361. Cornelis Pronk, *Self-portrait with pointed hat*, ca. 1701-1759; ink drawing on paper. Amsterdam, Rijksmuseum, inv. no. RP-T-1940-361.

[fig. 2] Cornelis Pronk, Auto-retrato duplo, de pé segurando um portfólio, ca. 1701-1759; desenho a tinta sobre papel. Amesterdão, Rijksmuseum, inv. no. RP-T-1940-185. | Cornelis Pronk, Double self-portrait, standing with a portfolio; ink drawing on paper. Amsterdam, Rijksmuseum, inv. no. RP-T-1940-185.

[fig. 3] Cornelis Pronk, Modelo para prato de porcelana (La Dame au Parasol), ca 1734-1736; aguarela e desenho a tinta sobre papel. Amesterdão, Rijksmuseum, inv. no. RP-T-1967-18. | Cornelis Pronk, Design for a porcelain dish (La Dame au Parasol), ca 1734-1736; watercolour and ink drawing on paper. Amsterdam, Rijksmuseum, inv. no. RP-T-1967-18.

[fig. 4] Prato (*La Dame au Parasol*), China, ca. 1736-1738; porcelana branca decorada a esmaltes polícromos da "família rosa" sobre o vidrado. Amesterdão, Rijksmuseum, inv. no. AK-RBK-15939-A. | Dish (*La Dame au Parasol*), China, ca. 1736-1738; porcelain decorated in overglaze *famille rose* polychrome enamels. Amsterdam, Rijksmuseum, inv. no. AK-RBK-15939-A.







[fig. 5] Cornelis Pronk, Modelo para pires e chávena de porcelana (Visita dos Médicos ao Imperador), ca 1734-1736; aguarela e desenho a tinta sobre papel. Amesterdão, Rijksmuseum, inv. no. RP-T-1967-17. | Cornelis Pronk, Design for a porcelain bowl and saucer (Visit to the Emperor by his Physicians), ca 1734-1736; watercolour and ink drawing on paper. Amsterdam, Rijksmuseum, inv. no. RP-T-1967-17.

[fig. 6] Prato (*Visita dos Médicos ao Imperador*), China, ca. 1736-1738; porcelana branca decorada a esmaltes polícromos da "família rosa" e dourado sobre o vidrado. Colecção particular. | Dish (*Visit to the Emperor by his Physicians*), China, ca. 1736-1738; porcelain decorated in overglaze *famille rose* polychrome enamels and gilt. Private collection.



maior dimensão também o beringela escuro é utilizado, para além do verde, do rosa e do ouro -, como no desenho, dado que por cima da fénix surgem representados os raios do sol, a ouro. Trata-se aí de um reforço claro da simbologia luminosa e perene (fonte de luz e brilho permanente) da *Fénix* - ave da mitologia grega, ou ϕ ovvv, de origem oriental, que renasce das próprias cinzas -, portanto da auto-combustão cíclica e da ressurreição, um tema bem apropriado à função de suporte de luminária, tal como os restantes *Portador de Tocha* e *Dançaria do Fogo*.

Um aplique isolado da Fénix enriquecia a famosa colecção Mottahedeh (Howard & Ayers 1978, p. 303) até 1985 quando foi vendido, tendo surgido no mercado um outro em 1989. E enquanto um par do tamanho médio foi levado à praça em 1999, um outro isolado de dimensão semelhante ao nosso par foi dado a conhecer em 2010. À raridade destes apliques, finamente esmaltados numa paleta viva e vibrante, ao mesmo tempo desconcertante e sedutora, corresponde o interesse coleccionístico dos verdadeiros connoisseurs por este género clássico da porcelana chinesa de exportação, dita "Porcelana Pronk". Esta, ilustra na perfeição o diálogo estético entre o repertório ornamental e estilístico do encomendante ocidental e a perícia técnica e sensibilidade chinesas. Uma produção refinada e circunscrita no tempo e na quantidade de peças efectivamente realizadas (e sobreviventes), a evidenciar o continuado esforço de adaptação dos artesãos chineses ao gosto e desejo das clientelas estrangeiras, num período de auge tecnológico que possibilitou a criação de peças para exportação da mais elevada qualidade técnica e artística, tal como estes preciosos e raros apliques claramente evidenciam.

above the phoenix. Such feature may reflect a strengthening of the symbolic nature of the motif depicted as luminous and perennial. And this in keeping with the everlasting source of light which is the nature of the Phoenix, the oriental bird of Greek mythology or \$\pho\tilde{o}ivi\xeta\$ which is reborn from its own ashes, from the ever-renewed self-combustion symbolic of resurrection and a most eloquent visual theme for a wall sconce as is the case for the *Torch Bearer* and the *Fire Dancer*.

A single wall sconce with the Phoenix was part of the famous Mottahedeh collection (Howard & Ayers 1978, p. 303) until 1985 when it was sold, and another appeared on the market in 1989. And while a pair of a medium size was sold at auction in 1999, one other single wall sconce matching our pair in dimensions appeared on the market in 2010. The rarity of the present wall sconces, finely enamelled in a strong, vibrant palette, bewildering and seductive at the same time, reflects the collecting urge of true connoisseurs of this classic genre of export Chinese porcelain, the so-called "Pronk porcelain". This production perfectly embodies the aesthetic dialogue between the ornamental stylistic repertoire, as conveyed by the European patrons and the Chinese technical expertise and sensitivity. The refined and also limited production, in time and number of items actually manufactured (and extant), stands as an eloquent testimony to the constant efforts by Chinese craftsmen to adapt to the foreign clientele's taste and desires, at a time marked by a technological peak that permitted the creation of export porcelain of the highest technical and artistic quality, as clearly shown by these precious, rare sconces.



Tatiana B. Arapova (ed.), Chinese Export Art in the Hermitage Museum. Late 16th to 19th Century (cat.), St. Petersburg, The State Hermitage Museum - Slavia, 2003; John Carbert, "Gold-Based Enamel Colours. The Constitution and Applications of Purple of Cassius", Gold Bulletin, 13.4, 1980, pp. 144-150; J. De Hullu, "De Porceleinhandel Der Oost-Indische Compagnie En Cornelis Pronk Als Haar Teekenaar", Oud Holland, 33.1, 1919, pp. 50-62; David Howard, John Ayers, China for the West. Chinese Porcelain and other decorative Arts for Export illustrated from the Mottahedeh Collection, Vol. 1, London - New York, Sotheby Parke Bernet, 1978; Christiaan J. A. Jörg, Pronk porselein. Porselein naar ontwerpen van Cornelis Pronk. Pronk porcelain. Porcelain after designs by Cornelis Pronk (cat.), Groningen - Den Haag, Groninger Museum - Haags Gemeentemuseum, 1980; Christiaan J. A. Jörg, Porcelain and the Dutch China Trade, Den Haag, Martinus Nijhoff, 1982; W. D. Kingery, Pamela B. Vandiver, "The Eighteenth-century Change in Technology and Style from the Famille Verte to the Famille Rose style", in W. D. Kingery, Esther Lense (eds.), Ceramics and Civilization II. Technology and Style, Columbus, American Ceramic Society, 1986, pp. 363-381; Clare Le Corbeiller, China Trade Porcelain. Patterns of Exchange (cat.), New York, The Metropolitan Museum of Art, 1974; Clare Le Corbeiller, Alice Coorney Frelinghuysen, "Chinese Export Porcelain", The Metropolitan Museum of Art Bulletin, 60.3 (2003); Nigel Wood, Chinese Glazes. Their Origins, Chemistry, and Recreation, London - Philadelphia, A & C Black - University of Pennsylvania Press, 2007.

30 RAMALHETES DE ALTAR

Prata, esmaltes e vidros | Sul da China, província de Guangdong, provavelmente Guangzhou (Cantão) | Século XVII 14,5 x 12 cm

ALTAR FLOWERS

Silver, enamel and glass
South China, Guangdong province,
probably Guangzhou (Canton)
17th century
14.5 x 12 cm

Provavelmente datando ainda da dinastia Ming (1368-1644) e duas peças verdadeiramente excepcionais, este par de *ramalhetes* ou ramos de altar (e de oratório) em prata representam a flor-do-damasqueiro com suas várias pétalas e estames salientes - possivelmente o damasqueiro-japonês, *Prunus mume* -, decorados com contas de vidro colorido, onde pousam pequenos pássaros e borboletas enriquecidos com esmaltes (pu-

Probably dating from the Ming dynasty (1368-1644), and two truly exceptional pieces, this pair of silver altar flowers (*ramalhetes*) depict plum blossoms with their many petals and prominent stamens - possibly the Japanese flowering apricot, *Prunus mume* -, decorated with beads of coloured glass alongside small birds and butterflies set with enamels (published in Crespo 2014, pp. 169-170, cat. no. 171; and Crespo 2015, pp.



blicado em Crespo 2014, pp. 169-170, cat. no. 171; e Crespo 2015, pp. 170 e 172, cat. no. 171). Recortadas a cinzel em fina chapa de prata, tanto flores como as suas folhas características e os delicados animais, estão ligados a uma estrutura em forma de ramo, repuxada e cinzelada, por meio de fio enrolado (espiralado), resultando num conjunto de elementos em trémulo, ou *tremblant* (literalmente, "em trémulo"). Este sistema de trémulo quanto às jóias, em uso na China pelo menos desde a dinastia Liao (907-1125) podemos encontrar na joalharia Ming em peças semelhantes aos trémulos seis e setecentistas europeus, sendo igualmente muito comuns na joalharia já da dinastia Qing (1644-1912) - veja-se White, Bunker & Chen 1994; Kwan &

170 and 172, cat. no. 171). Chisel cut from thin sheet silver, both the flowers and their characteristic leaves and the delicate animals are set into a structure shaped like a branch, worked in repoussé and chased, with a coiled thread (a spring, a trembler), resulting in elements set in *tremblant* (literally, "to tremble"). This *en tremblant* system for jewels, in usage in China since at least the Liao dynasty (907-1125), can be found in Ming jewellery, in pieces resembling 17th and 18th-century European *en tremblant* hair pins, also common in jewellery made during the Qing dynasty (1644-1912) - see White, Bunker & Chen 1994; Kwan & Sun 2003; Yang 2008; and Sotheby's 2008, lot 2319, for a Ming example in gold filigree. In particular, I refer





Sun 2003; Yang 2008; e Sotheby's 2008, lote 2319, para um exemplar Ming em filigrana de ouro). Em particular refira-se os adornos de cabelo com aplicação de penas do Alcedo atthis de um intenso azul iridescente, conhecido na China como diǎncuì 点翠. Um destes ornamentos de cabelo em chapa finíssima de ouro (ca. 1424-1441), em tudo semelhante aos nossos ramalhetes, pertenceu à Dama Wei, concubina de Zhu Zhanji (1411-1441), Príncipe Zhuang de Liang, tendo sido encontrado no seu túmulo em Zhongxiang (veja-se Wang 2007, p. 53; e Harrison-Hall 2014, p. 74). Estes ramalhetes faziam parte de um oratório indo-português e podem ter sido encomendados no Sul da China para a função de ramalhetes de altar. Não se trata de tipologia desconhecida dos altares budistas privados (butsudan 仏壇, em japonês), por exemplo, já que ramos de flores são usados como oferenda à divindade, conhecendo-se exemplares japoneses feitos em metal dourado (jōka 常花, literalmente "flores eternas") representando vasos com floresde-lótus, substituindo as mais comuns flores naturais. É difícil não procurar certas sobreposições simbólicas entre a tradição cristá e a budista neste aspecto particular de devoção e arranjo do altar privado, dado que os sentidos serão de certa forma coincidentes. Se por um lado a frescura, fragrância e beleza das flores é impermanente, dado que definham num curto espaço de tempo perdendo aroma e cor, fazendo-nos lembrar dos ensinamentos budistas de que tudo é transitório e que o valor das coisas reside no presente, por outro, a vontade de fixar na representação metálica um momento fugaz da vida das flores, torna a oferenda sempre presente, renovada e não-transitória. Assim, e dos muitos objectos religiosos que nos chegaram do encontro civilizacional provocado pela presença dos primeiros portugueses na Ásia, estes raros ramos de altar são dos mais curiosos no que diz respeito à religiosidade dos povos asiáticos, testemunho claro de um certo sincretismo e sobrevivência de práticas devocionais anteriores à conversão ao Cristianismo.

here to the hair adornments decorated with feathers from the Alcedo atthis, of an intense iridescent blue and known in China as diăncuì 点翠. One example of such hair adornments made from very thin gold sheet (dating from ca. 1424-1441) is similar to our altar flowers, and belonged to Lady Wei, concubine of Zhu Zhanji (1411-1441), Prince Zhuang of Liang, having been found in his tomb in Zhongxiang (see Wang 2007, p. 53; and Harrison-Hall 2014, p. 74). The present silver flowers were part of an Indo-Portuguese oratory and may have been commissioned in South China and intended as altar flowers. In Asia, altar flowers were already used for the decoration of individual Buddhist altars (butsudan 仏壇 in Japanese), for example, given that the branches of flowers served as offerings to the deity, of which Japanese examples are known made from gilded metal (jōka 常花, literally "everlasting flowers") depicting vases filled with lotus flowers, and used to replace more common, natural flowers. It is hard not to perceive some symbolic overlapping between the Christian and the Buddhist traditions in this specific aspect of devotion and setting of the private altar given that the significance is coincidental in a certain way. If on the one hand the freshness, fragrance and beauty of flowers is impermanent, given that they rapidly wither away, losing their fragrance and colour, and thereby reminding us of the Buddhist teachings which say that everything is transitory and that the value of things resides in the present, the other, the will to render in metal the fugitive lifespan of flowers, makes the offering ever-present, always renewed and non-transitory. In conclusion, of the many religious objects which survive from the encounter of civilizations promoted by the presence in Asia of the Portuguese, the present altar flowers figure among the most curious regarding the religious beliefs of the Asiatic peoples; a clear testimony of a certain aesthetic syncretism and of the survival of devotional practices which predate the first Christian conversions.

Hugo Miguel Crespo, Jóias da Carreira da Índia (cat.), Lisboa, Fundação Oriente, 2014; Hugo Miguel Crespo Jewels from the India Run (cat.), Lisboa, Fundação Oriente, 2015; Jessica Harrison-Hall, "Courts: Palaces, People and Objects", in Craig Clunas, Jessica Harrison-Hall (eds.), Ming. 50 years that changed China (cat.), London, The British Museum, 2014, pp. 44-111; Simon Kwan, Sun Ji, Zhongguo gu dai jin shi. Chinese Gold Ornaments, Hong Kong, Muwen Tang Fine Arts Publication, 2003; [Sotheby's] Masterpieces of Chinese Precious Metalwork. Ming and Qing Imperial Gold. Hong Kong 11 April 2008, Hong Kong, 2008; Wang Hongxing (ed.), The Tomb of Prince Liangzhuang. Treasure of the Era of Zheng He, Wuhan, Hubei Provincial Museum - Cultural Relics Press, 2007; Julia M. White, Emma C. Bunker, Chen Peifen, Adornment for Eternity. Status and Rank in Chinese Ornaments (cat.), Denver, Denver Art Museum - The Woods Publishing Company, 1994; Yang Jingrong, Liu Zhixiong, Long zhi yuan, Beijing Shi, Zhongguo shu dian, 2008.

3 I MENINO JESUS DEITADO

Marfim entalhado | Sul da China ou Manila, Filipinas Século XVII (inícios) 29,2 cm de comprimento

SLEEPING BABY JESUS

Carved ivory
South China or Manila,
the Philipplines
Early 17th century
29.2 cm in length

Este excepcional Menino Jesus deitado, entalhado em marfim numa peça única tem cerca de trinta centímetros de comprimento. A qualidade escultórica é extraordinária e atípica, modelando com perícia e naturalismo as formas arredondadas do corpo despido do Menino Jesus. A superfície entalhada apresenta um acabamento muito polido e brilhante reforçando a qualidade cálida e tonalidade rica

This exceptional carved ivory Sleeping Baby Jesus is almost thirty centimetres in length. The carving is of an unusually exceptional quality, rendering with superb craftsmanship and naturalism the rounded forms of the naked body of the Sleeping Baby Jesus. The carved surface presents a highly polished finish, highlighting the warm quality and subtle tones of the material. This large sculpture



do material ebúrneo. Esta escultura de avultadas dimensões, tendo em consideração o seu material, foi certamente produzida por um mestre entalhador de origem chinesa, quer nas Filipinas, para onde muitos emigraram durante os séculos XIV e XV - ou, talvez mesmo no Sul da China para clientela espanhola ou portuguesa. A presença deste tipo de artesãos especializados nas Filipinas durante o período colonial resultou então na produção de imagens escultóricas com forte cunho chinês, de que a presente peça é também um testemunho, embora tenha prevalecido um naturalismo anatómico mais conforme à estética europeia coeva. Francisco Hipólito Raposo, um dos mais esclarecidos conhecedores da arte do marfim colonial, soube bem definir as características desta produção: Os rostos das figuras são geralmente muito expressivos, denotando uma espiritualidade e misticismo [...], a fisionomia e expressão são nitidamente achinesadas, a boca é entreaberta e os olhos são longos, oblongos e amendoados; toda a parte decorativa revela a preciosidade e o detalhe característico da arte chinesa [...] todo o conjunto envolvente de qualquer peça denota um minucioso realismo que logo a identifica com o modus faciendi tão peculiar da arte chinesa (Raposo 1991, p. 35). Uma peça semelhante de fabrico chinês, embora representando o Menino Jesus Salvador do Mundo (Salvator Mundi), com a mesma linha de pescoço baixa, formas alongadas e naturalismo do modelado das carnações do Menino, pode ser encontrada numa colecção particular mexicana recentemente publicada (Bailey 2013, p. 263, fig. 5), sendo ambas notáveis pela qualidade escultórica que apresentam. Peças semelhantes mas certamente produzidas em Manila durante o século XVII são publicadas na obra clássica sobre os marfins coloniais (Estella Marcos 2010, pp. 94-99).

must have been produced by Chinese master carvers, either in the Philippines - to where many of them emigrated in the 14th and 15th centuries – or in South China for a Spanish or Portuguese clientele. The presence of such Chinese craftsman in the Philippines during the colonial period resulted in the production of religious and devotional images with marked Chinese characteristics of which the present piece is a fine example, regardless of its naturalistic rendition of the human anatomy in keeping with the European artistic tradition. Francisco Hipólito Raposo, one of the most well informed connoisseurs on colonial ivory, summarises the main characteristics of this production: The faces of the statuettes are generally very expressive, denoting spirituality and mysticism [...] the physiognomy and expression are clearly Chinese, the mouth is slightly open and the eyes are oblong and almond-shaped; the decorative aspects reveal attention to detail characteristic of Chinese art [...] every piece denotes a meticulous realism that immediately identifies it with the modus faciendi peculiar to Chinese art. (Raposo 1991, p. 35). A comparable Chinese piece, although representing the Child Jesus Saviour of the World (Salvator Mundi), with the same low neckline, elongated shape and naturalistic rendition of the Child's body features, can be found in a Mexican private collection, recently published (Bailey 2013, p. 263, fig. 5). Both are exquisite in the quality of their carving. Similar pieces although certainly produced in Manila in the seventeenth century are published in the scholarly reference work on colonial ivory (Estella Marcos 2010, pp. 94-99).

Gauvin Alexander Bailey, "Translation and metamorphosis in the Catholic Ivories of China, Japan and the Philippines, 1561-1800", in Nuno Vassallo e Silva (ed.), *Ivories in the Portuguese Empire*, Lisboa, Scribe, 2013, pp. 233-290; Margarita Estella Marcos, *Marfiles de las provincias ultramarinas orientales de España y Portugal*, Ciudad de México, Espejo de Obsidiana, 2010; Francisco Hipólito Raposo (ed.), *A Expansão e a Arte do Marfim* (cat.), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian – Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1991.



32

CONJUNTO DE FILIGRANA (COFRE E FRASCOS DE ESSÊNCIAS)

[I] Cofre

Filigrana de prata | Filipinas | Século XVII 14 x 15,5 x 9,5 cm

[2] Frasco de essências

Grés decorado a engobe e filigrana de prata | Filipinas | Século XVII 6,3 x 3,1 x 3,1 cm

FILIGREE SET (CASKET AND PERFUME FLASKS)

[1] Casket

Silver filigree | The Philippines | 17th century $14 \times 15.5 \times 9.5$ cm

[2] Perfume flask

Stoneware coated with coloured slip (slipware) and silver filigree | The Philippines | 17th century $6.3 \times 3.1 \times 3.1$ cm

[3] Frasco de essências

Noz de fruto entalhada e filigrana de prata | Manila, Filipinas | Século XVII, ca. 1634-1658 8.7 x 3,8 x 3,8 cm

[3] Perfume flask

Carved fruit nut and silver filigree | Manila, The Philippines | 17th century, ca. 1634-1658 $8.7 \times 3.8 \times 3.8 \text{ cm}$

Este cofre de filigrana de prata [1], de caixa rectangular e tampa trilobada, assenta em pés hemisféricos. Com duas pegas em forma de vírgula dupla nas ilhargas e uma terceira em tudo semelhante na tampa, destaca-se na frente do cofre a grande fechadura de espelho recortado ao centro e aldraba lateral articulada com a tampa. A fechadura, em chapa de prata, é singelamente cinzelada com decoração linear de estilo

This silver filigree casket [1] with a rectangular box and a trilobate lid is set on hemispherical feet. Featuring two double comma-shaped handles on the sides and a similar third one on top, it has a large, imposing lock plate shaped like a stylised double-headed eagle with a raised circular escutcheon in the centre with a side latch hinged to the lid. The lock is made from finely chased sheet silver in a very simple and linear manner











maneirista. Possui, portanto, caixa circular alteada que cobre o mecanismo da fechadura, sendo o espelho perfilado como uma águia bicéfala, forma comum nos cofres de produção hispano-filipina. O desenho da filigrana consiste em painéis rectangulares, separados por frisos serpentinos, preenchidos cada um com quatro elementos em "rim" dispostos em dupla simetria. Seguindo os estilemas característicos desta produção, o desenho da filigrana faz uso de espesso fio de secção quadrada para a estrutura, em contraste com os finos fios encordoados utilizados no preenchimento da filigrana. O peso é também uma das características desta produção, contrastando com as peças mais leves produzidas em Goa (veja-se Crespo 2014, p. 137; e Crespo 2015, p. 135). Um pouco mais tardio, provavelmente já de finais do século XVII, este outro cofre de grandes dimensões (15 x 23,8 x 17,8 cm), aqui também publicado pela primeira vez, faz uso dos mesmos estilemas, que são típicos desta produção filipina [fig. 1].

following Mannerist-style designs. It features a raised circular box for the key and is set on an escutcheon profiled like a double-headed eagle, a common lock plate shape in this type of Hispano-Philippine caskets. The filigree decoration consists of rectangular-like panels separated by serpentine borders which are filled with four "kidney"-shaped elements each set in bi-fold symmetry. Following the characteristic stylemes of this production, the filigree design makes use of a very thick square-section wire for the main motif, in contrast with the subtle twisted wires that are used in the filigree filling. The weight is also a characteristic feature of this production, contrasting with the lightweight pieces produced in Goa (see Crespo 2014, p. 137; and Crespo 2015, p. 135). Somewhat later in date (probably late 17th century), this other larger casket (15 x 23.8 x 17.8 cm), also published here for the first time, shows the same stylemes which are typical of this production [fig. 1].

This small gourd-shaped perfume flask [2] set with delicate silver filigree mountings is made from stoneware coated with black slip (slipware) featuring broad and shallow spiral channels running over the body and a small circular neck. Used as part of the courtly attire of either a man or a woman of high rank, it would have been suspended from a now lost chain, not unlike the larger flask discussed below [3]. This



Este pequeno frasco de essências em forma de cabaça [2], com finas montagens em filigrana de prata, de grés revestido a engobe preto, apresenta uma superfície canelada torcida e um pequeno colo circular. Usado como parte integrante do traje de corte de um homem ou uma mulher de alta estirpe, teria sido usado suspenso a partir de uma cadeia hoje desaparecida, não muito diferente do frasco de maiores dimensões adiante discutido [3]. Esta cadeia ligar-se-ia à argola lateral da parte superior da tampa que cobre o gargalo do frasco. O terminal inferior em forma de roseta é decorado no centro com uma roseta de oito pétalas composta por elementos em espiral em fio redondo e achatado e com um grânulo de prata como remate. O terminal superior, hemisférico, é composto por semelhante roseta de oito pétalas, com fio encordoado que lhe percorre a circunferência e no qual as oito bandas estreitas estão ligadas, obliquamente colocadas e soldadas ao terminal inferior, prendendo assim o pequeno frasco de grés à montagem filigranada. As bandas apresentam um friso serpentino em fio liso achatado. O mesmo tipo de friso serpentino decora o colo curto que é delimitado por fio encordoado. A rolha tubular que encaixa no gargalo, apresenta uma tampa superior em forma de roseta em filigrana aplicada, com uma larga argola de fio enrolado que facilitaria a suspensão e estaria provavelmente ligado à cadeia hoje ausente. À semelhança do cofre [1] e do frasco de essências adiante discutido [3], a decoração filigranada deste objecto único e precioso pode-se considerar como típica da filigrana produzida para exportação nas Filipinas durante o século XVII.

Este frasco de essências [3] foi delicadamente esculpido na noz - tecnicamente uma drupa - da árvore pili (*Canarium ovatum* Engl.), uma espécie indígena ao arquipélago das Filipinas e que cresce principalmente na região de Bicol na ilha de Luzon (veja-se Coronel 1996; e Fernandez 1997). O fruto, com cerca de cinco a seis centímetros de comprimento e pele ou exocarpo espesso e negro quando maduro, tem uma casca ou endocarpo extremamente duro de secção triangular [fig. 1], que guarda no seu interior uma amêndoa oleosa e nutritiva (chamada noz de pili). Embora destinado a manter algum precioso perfume ou água de cheiro enquanto parte do traje de um europeu abastado e vestido à moda cortesá (veja-se Welch 2011; e Dugan 2011), o estilo de entalhe e em especial o material deste

[fig. 1] Cofre, Filipinas, século XVII (finais); filigrana de prata. Colecção particular. | Casket, The Philippines, late 17th century; silver filigree. Private collection.

chain would be connected to the side loop present on the top cap-like terminal covering the neck of the flask. The bottom rosette-shaped terminal is decorated with an interior eight-petal rosette set with coiled elements made from thin, flattened plain wire and with a silver granule as finial. The top domeshaped terminal comprises a similar eight-petal rosette with a running twisted wire onto which the eight obliquely-placed narrow bands soldered to the bottom cap are attached, holding the stoneware bottle in place. The bands feature a serpentine frieze in flattened plain wire. The same type of serpentine frieze decorates the small neck bordered with twisted wire. The tubular stopper has a rosette top cap in applied filigree with a large loop of coiled wire, used for suspension and probably attached to the missing chain. Not unlike the casket [1] and the larger perfume flask discussed below [3], the type of design of this unique, precious object is typical of the filigree produced for export in the Philippines during the 17th century.

This perfume flask [3] is delicately carved from the nut - technically a drupe or "stone fruit" - of the pili tree (Canarium ovatum Engl.), a species indigenous to the Philippine archipelago which grows primarily in the Bicol region on the island of Luzon (see Coronel 1996; and Fernandez 1997). The fruit, around five to six centimetres in length and featuring a thick black skin when ripe, has a very hard, three-sided pointed shell [fig. 1] which contains an oily and nutritious seed or kernel (called a pili nut). Although intended to hold precious perfume or scented water as part of the attire of a wealthy, fashionable European individual (see Welch 2011; and Dugan 2011), the particular carving style and material of the present flask closely relates to a very old Chinese tradition of carving fruit pits or "stones". Known as hédiāo 核雕, the minute carving of fruit pits of peach, apricot, olive, Chinese bayberry or yángméi 杨梅 (Myrica rubra) and walnuts with intricate iconography was considered an important testimony of the superior skill of master carvers. These virtuoso carved objects were also used to ward off evil and repel malevolent spirits. In fact, fruit and nut trees were believed to be particularly auspicious in China given their fecundity. Their wood was called xiān mù 仙木 or "wood of the Immortals" and their flowers, fruits and kernels (the seed on the interior of their pits), bark and roots had very specific and significant uses in Chinese medicine (see Camman 1961, pp. 118-119).

Mirroring the status and identity of the original owner of this precious object, it is mounted in fine silver filigree of

frasco de essências corresponde a uma tradição chinesa muito antiga de entalhe minucioso de caroços de frutos. Conhecido por hédiāo 核雕, o entalhe de caroços de pêssego, alperce, azeitona, morango chinês ou yángméi 杨梅 (Myrica rubra) e nozes com intrincada iconografia foi desde sempre estimada como um importante testemunho da habilidade superior de mestres entalhadores. Tais objectos virtuosos, profusamente entalhados, foram igualmente utilizados para afastar o mal e repelir espíritos malévolos. Na verdade, na China acreditava-se serem particularmente auspiciosas as árvores de fruto e de frutos de casca rija devido à sua fecundidade. A madeira destas árvores era, portanto, apelidada de xiān mù 仙木 ou "madeira dos Imortais" e

as suas flores, frutos e amêndoas, bem como cascas e raízes tinham usos muito específicos na medicina chinesa (veja-se Camman 1961, pp. 118-119).

Espelhando o estatuto e identidade do proprietário original deste objecto precioso, recebeu montagens em fina filigrana de prata seguindo a decoração típica da filigrana tal como produzida nas Filipinas, embora de acordo com técnicas e estilo chinês.

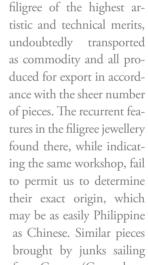
Com efeito, peças com semelhante decoração foram recuperadas do naufrágio do galeão de Manila, o Nuestra Señora de la Concepción, que se perdeu a 20 de Setembro de 1638 ao largo das ilhas Marianas, quando viajava rumo a Acapulco, no Méxi-

co - veja-se Chadour 1990; Crespo 2014, pp. 102-103; e Crespo 2015, pp. 102-103. Esse tipo de decoração pode ser apreciado a partir destas raras fotos tomadas durante a escavação [fig. 3-6], que foi levada a cabo sob a direcção de William Mathers, responsável pela Pacific Sea Resources (veja-se Mathers & Shaw, 1993). Do "tesouro", encontrado e devidamente registado e estudado mas infelizmente muito pouco conhecido, constam diversas peças de filigrana de ouro do mais alto nível artístico e técnico, certamente transportadas enquanto mercadoria e todas produzidas para exportação dado o elevado número de exemplares. Os elementos recorrentes nas jóias em filigrana aí encontradas, enquanto apontam para uma mesma oficina, não nos

esclarecem, no entanto, sobre a sua origem exacta, que tanto

a design typical of the Philippines, albeit made according to Chinese techniques and style. In fact, similar pieces in design and decoration were recovered from the shipwreck of the Manila galleon, Nuestra Señora de la Concepción, which went down on the 20th September 1638 off the Mariana islands while bound for Acapulco, Mexico - see Chadour 1990; Crespo 2014, pp. 102-103; and Crespo 2015, pp. 102-103. Such designs may be fully appreciated from these rare photos taken during the excavation [fig. 3-6] that was carried out under the direction of William Mathers, from Pacific Sea Resources (see Mathers & Shaw 1993). The "treasure", found and duly recorded and studied but unfortunately poorly known, con-

> tains several pieces of gold from Canton (Guangdong



province), Quanzhou or Fuzhou (Fujian province), were produced in southern China or in Manila. The stylemes present in these valuable pieces are: serpentine friezes; friezes decorated with "S" motifs with coiled ends forming an "o", which is deemed quintessentially Chinese; and pentagonal rosettes formed of wire with a granule at the centre, an exclusive feature of Chinese-style filigree [fig. 6]. This pentagonal rosette, along with the flower rosettes, and the aforementioned "S" motif, all characters typical of Chinese filigree, would point to Chinese manufacture even if produced in the Philippines, as is certainly the case for the present flask, given its iconography.

The mountings on the present example comprise two cap-like terminals on both ends of the carved nut connected along the three edges of the flask with long bands decorated with filigree, an undulating frieze in plain flattened wire with small coils in flattened twisted wire. The pyramidal cap-like



[fig. 2] Canarium ovatum.





pode ser filipina como chinesa. Na verdade, peças semelhantes trazidas nos juncos de Cantão (província de Guangdong), Quanzhou ou Fuzhou (província de Fujian), eram produzidas do sul da China ou em Manila. Os estilemas presentes nestas valiosas peças são: friso serpentino; friso em "S" de terminais fechados em "o", tipicamente chineses; e rosetas pentagonais de fio com grânulo no centro, característica exclusiva da filigrana chinesa [fig. 6]. Esta roseta pentagonal, junto com as rosetas em flor, e os enrolamentos em "S" referidos, todos com carácter diagnóstico para a filigrana chinesa, apontam para manufactura chinesa embora possam ter sido produzidas nas Filipinas, como é certamente o caso do presente frasco, atendendo à sua iconografia.

As montagens do presente exemplar consistem em dois terminais que protegem as extremidades da noz entalhada, ligadas ao longo das três arestas do frasco por longas faixas decoradas com filigrana, um friso ondulante de fio redondo achatado com pequenos enrolamentos de fio encordoado achatado. Os terminais piramidais são em roseta, decoradas interiormente com motivos de folha de palmeira em fio encordoado achatado



terminals feature rosettes decorated with palm-leaf motifs in flattened twisted wire filled with coils of the same wire. The stopper is similarly worked, albeit with the filigree wires being applied to a sheet silver, with a screw thread on the inside for a secure closure. The dome-shaped cap, also in applied filigree has a faceted ball knob as finial. A loop soldered near to the base of the stopper would be linked to a now lost chain for suspension. All three sides of the brightly polished nut feature a square-like panel bordered with thin ropework. The first panel features an oval medallion bordered with rope work with an inscription that reads - "+ DELTESORERO DON" -, followed, on the second, by - "BAL[T]ASAR RUIS D[E] ESCALO NA". On the centre of the first medallion the symbol of office (similar to a heraldic device) of Don Baltasar Ruiz de Escalona is depicted, featuring two crossed keys surmounted by a royal crown. A flowering branch or tree is depicted on the centre of the second medallion. The third and final panel, the most striking in composition and detail, shows the owner of this virtuoso object. Baltasar is depicted both as a man of letters, with a quill pen on his right



[fig. 3-6] Artefactos em filigrana de ouro recuperados do naufrágio do galeão de Manila, Nuestra Señora de la Concepción, Sul da China ou Filipinas, ca. 1638; filigrana de ouro e esmalte. Imagens cedidas por cortesia de William Mathers, Pacific Sea Resources. | Gold filigree artefacts recovered from the shipwreck of the Manila galleon, Nuestra Señora de la Concepción, South China or the Philippines, ca. 1638; gold filigree and enamel. Images courtesy of William Mathers, Pacific Sea Resources.

e preenchido com enrolamentos do mesmo tipo de fio. A tampa apresenta decoração semelhante, embora os fios da filigrana sejam aqui aplicados a uma chapa de prata, com uma rosca no interior que assegura que o líquido precioso não se perca. O terminal hemisférico da tampa é também em filigrana aplicada, sendo rematado por um botão de bola facetada. Uma pequena argola soldada junto à base da tampa de rosca ligaria a uma cadeia agora perdida e que permitia a sua suspensão. As três faces polidas da noz apresentam cada uma um painel quadrangular emoldurado por fino encordoado entalhado. O primeiro

hand, and as a man-at-arms, clutching firmly his long sword suspended from a belt on his back, with the pommel of his dagger showing at his right side. The treasurer is portrayed wearing the courtly fashion of the first half of the 17th century: a high-waisted doublet (with lace-trimmed upturned cuffs and a matching stiff collar, called *valona*), matching tapering breeches, and stockings with garters and shoes. The ground of the three panels, over which the figures and medallions with inscriptions are set, is decorated with a feather-like or scaly pattern. Apart from its rarity and iconographic uniqueness,

painel apresenta um medalhão oval, também com moldura de encordoado, em cuja inscrição se pode ler - "+ DEL TESO-RERO DON" -, seguida, no segundo, por - "BAL[T]ASAR RUIS D[E] ESCALONA". No centro do primeiro medalhão podemos ver representada a divisa do ofício (semelhante a um emblema heráldico) de Dom Baltasar Ruiz de Escalona, com duas chaves cruzadas encimadas por uma coroa real. Um ramo florido ou pequena árvore é, por sua vez, representado no centro do segundo medalhão. O terceiro e último painel, o mais extraordinário quanto à composição e finura de detalhe, mostra-nos o proprietário deste objecto de puro virtuosismo miniatural. Baltasar está representado tanto como um homem de letras, com uma pena na mão direita, como um homem de armas, segurando firmemente a sua longa espada, suspensa do talabarte atrás das costas, e com o punho da adaga espreitando do seu lado direito. O tesoureiro é retratado vestindo à moda da corte da primeira metade do século XVII: um gibão (com punhos rendados revirados emparelhados com o seu colarinho ou valona), calças a condizer e meias com suas ligas e sapatos. O fundo dos três painéis, sobre os quais as figuras e medalhões com inscrições são recortados, é decorado com um padrão de penas ou escamas embrincadas. Muito para além da sua raridade e singularidade iconográfica, a presente peça destaca-se como documento raro dos primeiros anos de governação espanhola das Filipinas, seus agentes, comércio e vida artística (veja-se Tremml 2012). Além disso, as finas montagens de filigrana servem como importante testemunho da filigrana produzida nas Filipinas durante a primeira metade do século XVII, ajudando-nos sobremaneira a melhor demonstrar a origem correcta de algumas peças de filigrana previamente identificadas como sendo Indo-Portuguesas (veja-se Crespo 2014, pp. 124-136; e Crespo 2015, pp. 124-136, para essa revisão historiográfica). Por conseguinte, a sua importância para o estudo da filigrana produzida na Ásia para o mercado europeu deve ser sublinhada, uma vez que poucas peças fornecem este nível de informação sobre a exacta cronologia e local de fabrico, bem como sobre a provável origem dos seus criadores.

Muito embora uma biografia completa de Baltasar Ruiz de Escalona seja difícil apresentar de momento, algumas informações relevantes podem-se resumir. Informação biográfica de relevo extrai-se de alguns documentos preservados em manuscrito, peças inéditas como o seu passaporte e inquérito sobre a sua probidade e genealogia exarados aquando da sua partida para Manila (capital colonial das Filipinas) em 1627 - veja-se Archivo General de Indias, Sevilla, Contratación, 5398, N. 49.

the present piece stands as a rare document of the early years of Spanish-ruled Philippines, its agents, trade and artistic life (see Tremml 2012). In addition, the fine silver filigree mountings stand as testimony to the filigree produced in the Philippines during the first half of the 17th century, something which helps to further demonstrate the origin of some filigree pieces previously identified as Indo-Portuguese (see Crespo 2014, pp. 124-136; and Crespo 2015, pp. 124-136, on that historiographical revision). Accordingly, its significance to the study of filigree produced in Asia for the European market should be emphasised, since few pieces provide this level of information on the time and place of their manufacture and the origin and background of their makers.

Although a full biography of Baltasar Ruiz de Escalona is difficult to establish at present, some relevant information may be provided. Significant biographical evidence can be gathered from the unpublished manuscript passport documents and genealogy inquest drafted at the time of his departure for Manila (the colonial capital of the Philippines) in 1627 - see Archivo General de Indias, Seville, Contratación, 5398, N. 49. The son of Catalina de Gaona and Juan Ruiz de Escalona - the treasurer to the Spanish king in the Philippines since 1618 (see Archivo General de Indias, Seville, Contratación, 5788, L. 2, ff. 189-191), Baltasar was born in 1601 in Lences de Bureba in the Spanish province of Burgos (Castilla y León). According to this passport, Baltasar, a fair-haired and bearded man of twenty-six years of age, was at the time still unmarried and living in Madrid. Also recorded in the Seville archives is the royal letter or real provisión dated to the 10th June 1634 appointing him treasurer-judge of the Royal Treasury of the Philippines (tesorero juez oficial de la Real Hacienda de Filipinas), following the death of his father, who had previously held the office, in 1631 - see Archivo General de Indias, Filipinas, 347, L. 1, ff. 58-60v.; and also Filipinas, 190, N. 1. According to a letter from the royal officers (oficiales reales) of the Philippines to the Council of the Indies dated to the 22nd July 1658, Baltasar Ruiz de Escalona died in Manila on the 7th June 1658 - see Archivo General de Indias, Filipinas, 31, N. 42. From his long commission in the Philippines one long letter to king Felipe IV dated to the 31st August 1638 is worth mentioning. In this letter Baltasar discusses the mismanagement of Sebastián Hurtado de Corcuera y Gaviria, governor of the Philippines from 1635 to 1644 - see Archivo General de Indias, Filipinas, 8, R. 3, N. 104; published in translation by Blair & Robertson 1905, pp. 52-65.

Filho de Catalina de Gaona e Juan Ruiz de Escalona - tesoureiro do rei espanhol nas Filipinas desde 1618 (veja-se Archivo General de Indias, Sevilla, Contratación, 5788, L. 2, fls. 189-191), Baltasar nasceu em 1601 em Lentes de Bureba na província espanhola de Burgos (Castilla y León). De acordo com o seu passaporte, Baltasar, um homem loiro e de barba com vinte e seis anos de idade, era ainda solteiro e vivia em Madrid. Também conservada nos arquivos de Sevilha é a carta régia ou real provisión datada de 10 de Junho de 1634 nomeando-o tesoureiro-juiz do Real Tesouro das Filipinas (tesorero juez oficial de la Real Hacienda de Filipinas), após a morte de seu pai em 1631 e que anteriormente ocupava o cargo - veja-se Archivo General de Indias, Filipinas, 347, L. 1, fls. 58-60v.; e também, Filipinas, 190, N. 1. De acordo com uma carta dos oficiais régios (oficiales reales) das Filipinas ao Consejo de Indias datado de 22 de Julho de 1658, Baltasar Ruiz de Escalona morreu em Manila a 7 de Junho de 1658 - veja-se Archivo General de Indias, Filipinas, 31, N. 42. Do seu longo serviço nas Filipinas, deve mencionar-se uma extensa carta que enviou ao rei Felipe IV datada de 31 de Agosto de 1638. Nesta, Baltasar discute a má gestão de Sebastián Hurtado de Corcuera y Gaviria, governador das Filipinas entre 1635 e 1644 - veja-se Archivo General de Indias, Filipinas, 8, R. 3, N. 104; publicada em tradução por Blair & Robertson 1905, pp. 52-65.

Apenas um outro frasco de essências em tudo semelhante ao presente [fig. 7], embora ligeiramente menor e montado em filigrana de ouro, é-nos conhecido (7,2 x 3,4 x 3,4 cm) - veja-se Arbeteta Mira 2003, p. 43, no. 8. Ambos foram provavelmente executados na mesma oficina em Manila por um artesão chinês estabelecido nas Filipinas (conhecidos localmente por tsinoy ou hoâ-hui 華菲 em dialecto chinês de Fujian) ou por um sangley (ou chino mestizo, do dialecto de Fujian seng-lí 生理 "negócio"), um indivíduo de ascendência mista, chinesa e indígena - sobre os sangley, na sua maioria comerciantes e artesãos, veja-se Wickberg 1964. Este segundo exemplar, pertencente ao Museo de la Fundación Lázaro Galdiano, Madrid (inv. no. 4231), muito embora publicado recentemente, tem dificultado a sua correcta identificação. Na verdade, foi datado do século XVIII, atribuída a sua origem ao México ou à Índia e identificado o seu material como sendo madeira lacada. Na primeira face podemos ler a inscrição - "DELVISA" - encimada por uma coroa e sobre um coração. A segunda face apresenta um grande pavão exibindo orgulhosamente as suas penas. O pavão ou kǒngquè 孔雀, é um importante símbolo chinês de estatuto social e riqueza, dado

Only one other, slightly smaller, similar perfume flask [fig. 7], albeit set with gold filigree, is known to us (7.2 x 3.4 x 3.4 cm) - see Arbeteta Mira 2003, p. 43, no. 8. Both were probably made in the same workshop in Manila by a Chinese craftsman settled in the Philippines (known locally as tsinoy, or hoâ-hui 華菲 in Fujianese Chinese) or a sangley (or chino mestizo, from the Fujianese Chinese seng-lí 生理, "business"), a person of mixed Chinese and indigenous ancestry - on the sangley, mostly traders and craftsmen, see Wickberg 1964. This second example is from the Museo de la Fundación Lázaro Galdiano, Madrid (inv. no. 4231) and although published recently it has eluded proper identification. In fact, it has been dated to the 18th century, to a Mexican or Indian origin and identified as lacquered wood. On the first side of the flask there is an inscription which reads - "DELVISA" - surmounted by a crown and set on top of a heart. The second side features a large peacock

[fig. 7] Frasco de essências, Manila, Filipinas, século XVII (primeira metade); noz de fruto entalhada e filigrana de ouro. Madrid, Museo de la Fundación Lázaro Galdiano, inv. no. 4231. | Perfume flask, Manila, The Philippines, first half of the 17th century; carved fruit nut and gold filigree. Madrid, Museo de la Fundación Lázaro Galdiano, inv. no. 4231.





que as suas penas, nomeadamente as penas longas da cauda, foram utilizadas na China como forma de conferir estatuto governativo (veja-se Welch 2008, pp. 78-79). A terceira face, que aqui se ilustra [fig. 7], apresenta-nos um outro importante tema da arte chinesa, as Três Luzes ou sānchén 三辰 que, enquanto símbolo do poder superior da iluminação, estava entre os Doze Símbolos da Autoridade Imperial ou shi'èr zhāngwén 十二章紋 e que se representavam sempre nas vestes do imperador (veja-se Welch 2008, p. 260). Independentemente da natureza incompleta da inscrição, e tendo em consideração os elementos iconográficos chineses acima mencionados, embora entalhados para uma clientela espanhola e certamente baseada na heráldica e emblemática europeias (divisas), provavelmente gravuras, a decoração deste frasco de essências montado em filigrana de ouro aponta como encomendante um indivíduo de alta estirpe, hierarquicamente superior ao nosso tesoureiro Baltasar de Escalona. À semelhança da inscrição no nosso frasco de essências, que abre com a proposição "de" (del), afirmando claramente que este objecto pertence a um determinado indivíduo, a inscrição do frasco com o pavão poderá ser lida hipoteticamente como "DEL VIS[Orey] A[rmendáriz]". Estando o "VIS" possivelmente a indicar visorrey (mais tarde virrey), o vice-rei da Nova Espanha, que durante os anos de serviço do nosso tesoureiro era Lope Díez de Aux Armendáriz y Saavedra (ca. 1575-1644), 1.º Marquês de Cadreita (1617), vice-rei de 1635 a 1640 (veja-se Andrés 1956, pp. 348-349).

displaying his feathers. The peacock or kŏngquè 孔雀, is a Chinese symbol of rank and wealth, and its feathers, namely the long ones from the tail, were used in China to designate government status (see Welch 2008, pp. 78-79). The third side, here illustrated [fig. 7], features another striking Chinese theme, the Three Lights or sānchén 三辰 which, while symbolising the superior power of illumination, was among the Twelve Symbols of Imperial Authority or shi'èr zhāngwén 十二章紋 found on the emperor's robes (see Welch 2008, p. 260). Regardless of the incomplete nature of the inscription, and taking into consideration the aforementioned Chinese iconographic elements, albeit carved for a Spanish clientele and based on European heraldry and prints, the decoration of this flask set with gold filigree points to a high ranking owner, hierarchically superior to our treasurer Baltasar de Escalona. Not unlike the inscription on our perfume flask, which opens with the proposition "of the" (del), clearly stating that this objects belongs to a certain individual, the inscription of the peacock flask could be read hypothetically as "DEL VIS[orey] A[rmendáriz]". The "VIS" possibly indicating visorrey (later on virrey), the viceroy of New Spain, which during the years of service of our treasurer was Lope Díez de Aux Armendáriz y Saavedra (ca. 1575-1644), 1st Marquis of Cadreita (1617), viceroy from 1635 to 1640 (see Andrés 1956, pp. 348-349).

Alfonso Andrés, "Cadreita. Señores y Marqueses (1125-1644)", Príncipe de Viana, 64, 1956, pp. 331-357; Letizia Arbeteta Mira, El arte de la joyería en la colección Lázaro Galdiano, Segovia, Caja Segovia - Fundación Lázaro Galdiano 2003; Emma Helen Blair, James Alexander Robertson (eds.), The Philippine Islands, 1493-1898, Vol. 29 (1638-1640), Cleveland, The Arthur H. Clark Company, 1905; Schuyler Camman, "Magical and Medicinal Woods in Old Chinese Carvings", The Journal of American Folklore, 74.292 (1961), pp. 116-125; A. Beatriz Chadour, "The gold jewelry from the Nuestra Señora de la Concepción", in William M. Mathers, Henry S. Parker, Kathleen Copus (eds.), Archaeological Report. The Recovery of the Manila Galleon Nuestra Señora de la Concepción, Sutton, Pacific Sea Resources, 1990, pp. 133-395; Roberto E. Coronel, Pili nut. Canarium ovatum Engl., Rome, International Plant Genetic Resources Institute, 1996; Holly Dugan, The Ephemeral History of Perfume. Scent and Sense in Early Modern England, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2011; Hugo Miguel Crespo, Jóias da Carreira da Índia (cat.), Lisboa, Fundação Oriente, 2014; Hugo Miguel Crespo, Jewels from the India Run (cat.), Lisboa, Fundação Oriente, 2015; Doreen Fernandez, Fruits of the Philippines, Makati City, Bookmark, 1997; William M. Mathers, Nancy Shaw, Treasure of the Concepción. The Archaeological Recovery of a Spanish Galleon, Annapolis, APA Publications (HK) Ltd, 1993; Birgit M. Tremml, "The Global and the Local: Problematic Dynamics of the Triangular Trade in Early Modern Manila", Journal of World History, 23.3, 2012, pp. 555-586; Evelyn Welch, "Scented Buttons and Perfumed Gloves: Smelling Things in Renaissance Italy", in Bella Mirabella (ed.), Ornamentalism. The Art of Renaissance Accessories, Ann Harbour, Michingan University Press, 2011, pp. 13-39; Patricia Bjaaland Welch, Chinese Art. A Guide to Motifs and Visual Imagery, Tokyo - Rutland - Singapore, Tuttle, 2008; E. Wickberg, "The Chinese Mestizo in Philippine History", The Journal of Southeast Asian History, 5.1, 1964, pp. 62-100.



33 BIOMBO NAMBAN

Madeira de criptoméria, papel pintado e brocado de seda; ferragens de cobre dourado Japão Séculos XVII-XVIII $65 \times 214 \text{ cm}$

NAMBAN SCREEN

Japanese cypress wood, painted paper ans silk brocade; gilded copper fittings
Japan
17th-18th centuries
65 × 214 cm

O presente biombo (*byōbu*, literalmente "guarda-vento") é composto por seis folhas, portanto um *rokkyokubyōbu*. À semelhança de outros da mesma época, faria parte de um par de biombos namban, ou *nanbanbyōbu*. É constituído por uma estrutura de madeira (*hone*), provavelmente criptoméria ou cedro-japonês (*Cryptomeria japonica*), revestida a papel de amoreira, ou *washi*. Pintado a têmpera com

The present screen (*byōbu*, literally "wind wall") is madefrom six panels, a *rokkyokubyōbu*. Not unlike others of similar date, it would form part of a pair of Namban screens, or *nanbanbyōbu*. It is composed of a wooden structure (*hone*), probably made from Japanese cypress (*Cryptomeria japonica*), covered with mulberry paper, or *washi*. Painted with tempera with mineral pigments and *gofun* (shell white),

pigmentos minerais e gofun (pó de concha calcinada), foi enriquecido com aplicação de folha de ouro e poalha de prata. Rematado com cercadura de brocado (nishiki) de seda verde, recebeu um estreita moldura de madeira lacada com aplicações de cobre dourado. O uso da poalha de prata deve ser considerado muito inusual, já que uma das características dos biombos japoneses desta época é o revestimento inicial e completo de toda a superfície com folha de ouro ou kinpaku. A dimensão do presente biombo, o da direita, que faria pendant com um outro à esquerda, é igualmente inusual já que são mais comuns pares de biombos namban com 160 a 190 cm de altura. O nosso biombo, com uns escassos 65 cm de altura, seria certamente utilizado com o seu par na delimitação de espaços mais reservados. Durante o conturbado período de guerra civil que os Portugueses encontraram no Japão em 1543 e que apenas teve fim com a unificação do país alcançada por Tokugawa Ieyasu (1543-1616) em 1603, estes biombos mais baixos, à altura das coxas (koshi), chamados koshibyōbu, eram posicionados atrás do

anfitrião quando este recebia os seus convidados, muitas vezes inimigos políticos e rivais, por forma a assegurar que ninguém se escondia atrás do senhor da casa. Assim, este biombo com seu par tornar-se-iam no objecto mais importante do

it was further decorated with gold leaf and silver leaf sprinkles. Bordered by green silk brocade (nishiki) it has a lacquered wooden frame set with gilded copper fittings. The use of silver leaf sprinkling is very unusual, given that Japanese screens from this period are usually covered with gold leaf (kinpaku) on their entire surface. The dimensions of the present screen, the right one which would have another at the left as *pendant* is also uncommon, since the average height for Namban screens is 160 to 190 cm. Our screen, of a mere 65 cm in height, would certainly be used to enclose small, more private spaces. During the turbulent period of civil war that the Portuguese encountered upon their arrival in Japan in 1543 - which only ended with the unification of the country reached with Tokugawa Ieyasu (1543-1616) in 1603 -, such smaller screens, reaching the thighs (koshi) and hence called koshibyōbu, would be placed behind the host when he received his guests, generally his political enemies and rivals, thus making sure that no one would hide behind the master of the house. Therefore, this screen and its pair would become the most important object displayed in the reception room, the noblest of the residence of the daimyo, a warlord and "feudal lord". A powerful daimyō would be fully aware of the allure and symbolic importance that surrounded the possession of such a rare, exotic depiction of these foreign newcomers, the nanbanjin or "Southern Barbarians", that is, the Portuguese, who introduced firearms decisive to the pacification of Japan. This format underscores the antiquity of the model when compared with other nanbanbyōbu, given that after the final years of the 16th century it would become totally obsolete. These rare koshibyōbu are unlike other smaller ones used to protect the head during sleep and placed by the pillow (makura), which are known as makurabyōbu.

The uniqueness of the present screen, apart from its artistic merits, contrasts with its absence in the recent *catalogue raisonée*, the *Namban byōbu shūsei* published in 2008, that sought to list all the known examples from this production (Sakamoto Mitsuru 2008). This screen is very similar to a pair regarded as model to several 17th-century examples, from the Japanese Imperial Collections in Tokyo, the Sannomaru Shōzōkan. In reality, we can posit for the precedence of our screen over the imperial pair, or rather of its original model, therefore considering it a precious testimony of the real archetype or original version of one of the known sets of Namban screens that descend from the imperial





espaço de recepção, o mais nobre da residência do *daimyō*, um grande chefe militar e "senhor feudal". Sem dúvida um poderoso *daimyō* ciente do fascínio e importância simbólica conferida pela posse de uma rara e exótica representação dos recém-chegados estrangeiros, os *nanbanjin* ou "Bárbaros do Sul', isto é, os Portugueses introdutores das armas de fogo tão decisivas para a pacificação do Japão. Este formato reforça ainda a antiguidade do seu modelo imediato face aos restantes *nanbanbyōbu*, já que com o fim do século XVI tornar-se-ia obsoleto. Estes raros *koshibyōbu* não se deixam confundir com outros um tanto mais pequenos utilizados para proteger a zona da cabeça durante o sono, colocados junto à almofada (*makura*) e conhecidos por *makurabyōbu*.

pair of screens. This lost archetype would have been, most probably, made in the first years of the Azuchi-Momoyama (1573-1603) period, and therefore one of the earliest examples of this production. The art known as Namban, produced in Japan after the cultural encounter triggered by the Portuguese presence from 1543, was coined after the term used to refer to these newcomers, the *nanbanjin* (Curvelo 2013). Namban is therefore all the art produced by Japanese artists where the fascination for this foreign culture serves as theme - scenes where Europeans and their affairs or distinctive symbols are depicted -, or as new typologies and shapes such as lacquered pieces of furniture such as caskets, chests and coffers made mainly for export.







A excepcionalidade do presente biombo, para além dos seus méritos artísticos, contrasta com a sua ausência no recente catalogue raisonée - o Nanban byōbu shūsei de 2008 - que procurou elencar todos os exemplares conhecidos desta produção (Sakamoto Mitsuru 2008). Este biombo revela igualmente enormes afinidades com o par, considerado modelo de vários exemplares seiscentistas, conservado no Museu das Colecções Imperiais do Japão (Sannomaru Shōzōkan) em Tóquio. Com efeito, podemos propor a anterioridade do nosso biombo, ou antes do seu modelo imediato e, assim, considerá-lo um precioso testemunho do verdadeiro arquétipo ou versão inicial de uma das séries conhecidas de biombos namban que descendem do par imperial. Tal arquétipo perdido seria, muito provavelmente, obra dos primeiros anos do período Azuchi-Momoyama (1573-1603) e, assim, um dos exemplares mais recuados desta produção. A arte designada como namban, produzida no Japão após o encontro de culturas que representou a presença portuguesa desde 1543, recebe o seu nome do termo usado para se referir a estes novos estrangeiros, os nanbanjin (Curvelo 2013). Namban é pois toda a arte produzida por artistas japoneses onde o fascínio por este outro civilizacional é patente, tanto como tema - cenas onde surgem europeus e seus afazeres ou símbolos distintivos, caso da cruz - como forma ou tipologia, caso das peças lacadas, nomeadamente mobiliário como cofres, baús e arquetas, feitas essencialmente para exportação.

O cortejo dos portugueses pela povoação japonesa é aqui reduzido ao essencial, apresentando as figuras, num percurso cuja leitura se faz da esquerda para a direita, a chegar àquilo que parece ser um pátio espaçoso, provavelmente parte da residência de um daimyō recém-convertido. Este pátio comunica com um espaço murado através de um pórtico de madeira, um kōraimon de dois pilares, cujas portas abertas estão lacadas de vermelho e ouro com o símbolo da cruz em cada um dos seus painéis centrais. É claramente um espaço que, de feição totalmente japonesa, foi convertido em igreja, mas cuja nova invocação não vem explícita por uma cruz a sobrepujar a cobertura do edifício como é comum noutros muitos biombos namban (Diniz 2002). A cena, ou cortejo dos portugueses, pode ser dividida em quatro grandes grupos de figuras. O primeiro é composto por três figuras masculinas que guardam o cavalo branco do seu senhor; estão todos descobertos, conforme a baixa dignidade social que detêm. O segundo grupo, mais numeroso, de oito figuras, representa a entourage do

senhor, a quem seguem: todos com a cabeça coberta, cada um deles transporta quase que solenemente uma oferta, parte dos objectos recém-descarregados da "nau do trato" (kurofune, ou "barcos negros"), cena retratada no biombo que faria par com o presente. Tratar-se-á, certamente de uma convenção japonesa, dado que estes exóticos portugueses, mais do que para assistir a uma missa oficiada pelos padres jesuítas no extremo direito do nosso biombo, parecem dirigir-se com ofertas a um importante daymiō. Dois trazem longas caixas rectangulares certamente contendo preciosos rolos de seda da China. Um outro, de rosto redondo e cabelo ruivo poderá ser cristão-novo, um mercador de origem sefardita. Um mais à frente, em vez de uma caixa com rolo de seda, leva uma bengala, provavelmente de madeira da Índia. Outros avançam: um leva um pote bojudo com tampa, outro uma caixa lacada castanha com uma cruz no topo e um outro um pote com tampa sobre bandeja, provavelmente contendo conservas e outros víveres tão apreciados pelos daimyō e objecto de dádiva por parte dos portugueses. Um terceiro grupo é constituído pelo senhor, talvez o capitão do navio, seguido de um servidor que o cobre com um largo guarda-sol, tendo ao lado um menino, talvez seu filho, que leva preso por trela um cão branco. À porta da igreja recebe-os um servidor de largas bombachas negras, que os fará entrar no interior, onde vários religiosos celebram uma missa. Sobre a mesa do altar - pontuado por uma figuração do Cristo Salvador do Mundo abençoando, pintado num rolo -, ao centro, parece estar uma chaleira ou caldeira apoiada em suporte trípode, tudo dourado; peça que relembra a caldeira dourada para água da famosa e portátil sala de chá dourada (kogane no chashitsu) que o então nomeado regente, o famoso Toyotomi Hideyoshi (1536 ou 1537-1598)

these exotic Portuguese, rather than be heading to the mass depicted in the far right of the screen, seem to be en route to pay homage and bring gifts to an important daimyō. Two figures seem to bring precious Chinese silk bundles inside oblong, narrow boxes. Another one, with a round face and red hair, may be identified as a New-Christian, a merchant of Sephardic origin. Another one, going ahead, instead of silk, brings an Indian wooden cane. In front of these, one figure carries a large round lidded jar, another carries a brown lacquered box with a gilded cross on the lid, and yet another one brings on a tray another lidded jar, probably filled with food preserves that delighted the daimyō and were given as gifts by the Portuguese. In the third group we see the master, probably the captain of the Portuguese ship, followed closely by a servant carrying an Indian parasol and also a little boy at his side, possibly his son, walking his white dog on a leash. At the church door they are greeted by a servant dressed in typical, wide black pantaloons, called bombachas, inviting them to the interior where a mass is taking place, celebrated by several clerics. On the altar table with a depiction of the blessing Christ Saviour of the World, painted on a scroll on top - at the centre, there seems to be a gilded kettle set on a tripod also gilded; an object that is reminiscent of the gilded kettle from the famous, portable Golden Tea Room (kogane no chashitsu) that the then regent, the renowned Toyotomi Hideyoshi (1536 or 1537-1598) commissioned in 1585 to be used during the tea ceremony or chanoyu inside the Imperial palace (on the Golden Tea Room, see Ludwig 1989, pp. 85 and ff.). Such association between the tea ceremony and



mandou fazer em 1585 para uso no palácio imperial durante a cerimónia do chá, *chanoyu* (sobre a sala de chá dourada, veja-se Ludwig 1989, pp. 85 e ss.). Não deixa de ser curiosa esta associação entre a cerimónia do chá e uma missa cristã, ambas marcadas pelo ritual. Mais à esquerda estão duas caixas redondas, ou boiões bojudos, com suas tampas, provavelmente de porcelana e semelhantes às tradicionais caixas de incenso $(k\bar{o}g\bar{o})$, e um gomil.

Vejamos então o texto do selo: 古画臨模. O primeiro caractere 古 pronuncia-se ko ou furui, ou seja velho, antigo; o segundo ⊞, pronuncia-se ga ou kaku, isto é, pincelada, pintura; o terceiro 臨, rin ou nozomu com o sentido de olhar através; e por último o caractere 模 pronuncia-se mo e em chinês mó, em ambos com o sentido de imitação, modelo ou molde; com efeito, em chinês línmó 臨模 significa cópia. Assim, deverá ler-se o selo como koga rinmo 古画臨模, ou cópia de pintura antiga, isto é, feita à vista, ou tirada do original. Trata-se então de uma cópia executada a partir de um original considerado antigo, preservado e estimado como modelo, um dos métodos tidos como mais eficazes para a correcta aprendizagem da arte da pintura tal como praticada no atelier ou "escola" Kāno, por exemplo, responsável pela produção de alguns dos mais estimados biombos namban. A natureza de arquétipo e modelo do nosso biombo face ao exemplar do museu das colecções imperiais já referido é clara: as figuras do segundo foram decalcadas do primeiro e compactadas, perdendo, em alguns casos, as relações visuais que se estabeleciam entre elas, só entendíveis pelo posicionamento mais harmonioso no protótipo; também vários símbolos da versão original se perderam na cópia, como a representação da cruz a ouro no pórtico e também na caixa quadrada lacada a negro e ouro, ambas identificadoras do culto cristão. A importância do presente biombo radica então na sua qualidade de testemunho histórico, dado que ao copiar um modelo dos mais antigos e hoje desparecido, dá-nos uma imagem muito concreta e fiável do que seriam os primeiros biombos namban.

revealing, both being highly ritualized. On the left there are two round boxes or possibly lidded gallipots, probably of porcelain and similar to the traditional incense boxes $(k \bar{o} g \bar{o})$, and also a ewer.

The text from the seal reads: 古画臨模. The first character 古 is pronounced as ko or furui, that is, old or ancient; the second is pronounced ga or kaku, meaning brushstroke, painting; the third 臨, rin or nozomu, stands for looking through; and the last one 模 is pronounced as mo, and mó in Chinese, both meaning imitation, model or mold; in fact, linmó 臨模 in Chinese stands for copy. Therefore, the seal should be read as koga rinmo 古画臨模, or faithful copy of an ancient painting, that is, made in view of the original. Consequently, this screen should be taken as a copy from an old, now lost original, preserved and appreciated as a model to be copied one of the methods considered the most effective for the right apprenticeship of the Japanese art of painting as taught in the Kāno school - which was responsible for the production of some of the most important Namban screens. The quality of archetype and model for our screen when compared with the pair in the imperial collections is evident: the figures depicted in the latter were copied from the first but were slightly compressed, thereby losing in some cases the original visual relationships between them; a visual discourse that can only be fully understood in their positioning in the prototype. In addition, some symbols present in the original version were lost in the imperial copies, such as the golden cross on the doors of the gates and on top of the lacquered, gilded box, both having strong Christian connotations. The relevance of the present screen stems from its quality as a historical testimony, given that it copies an old, now lost example, it provides us with a highly detailed and reliable image of what the first Namban screens looked like.

Alexandra Curvelo, "Nanban Art: what's past is prologue", in Victoria Weston (ed.), *Portugal, Jesuits and Japan. Spiritual Beliefs and Earthly Goods* (cat.), Chestnut Hill, MA, McMullen of Art, 2013, pp. 71-78; Sofia Diniz, "As igrejas dos jesuítas nos biombos namban", *Oriente*, 4, 2002, pp. 32-42; Theodore M. Ludwig, "*Chanoyu* and Momoyama", in Paul Varley, Isao Kumakura (eds.), *Tea in Japan. Essays on the History of Chanoyu*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 1989, pp. 71-100; Sakamoto Mitsuru *et al.* (ed.), *Nanban byōbu shūsei. Catalogue Raisonné of the Namban Screens*, Tokyo, Chūō Kōron Bijutsu Shuppan, 2008.



34 CRUZ-RELICÁRIO

Liga de cobre, lacada e dourada | Japão | Século XVII (inícios) $14 \times 9.7 \times 1.2 \text{ cm}$

RELIQUARY-CROSS

Copper alloy, lacquered and gilded Japan
Early 17th century
14 x 9.7 x 1.2 cm

Rara cruz-relicário em *shakudō*, uma liga de cobre (com ouro, prata e arsénico) posteriormente lacada a negro (*urushi*) e dourada por mercúrio, um tipo de material chamado *sawasa*. Compartimentada no interior, para receber as relíquias – subsistindo algumas nos seus invólucros preenchidos com cera – possui uma face deslizante que serve de tampa, fechando-se por meio de uma rosca no braço inferior da cruz.

A unique and important reliquary-cross made from *shakudō*, a copper alloy (with gold, silver and arsenic), lacquered in black (*urushi*) and fire gilded, a type of ware known as *sawasa*. Divided internally into small compartments to house the relics – with some still extant, enveloped in wax –, the cross features a sliding cover, fastened with a screw in the top of the lower arm of the cross. This sliding cover,



Esta face, que ao deslizar dá acesso aos compartimentos interiores, é vazada por aberturas circulares – uma no centro, uma em cada um dos braços laterais e duas no braço inferior e mais longo da cruz - que permitiriam visualizar as relíquias no interior. Ao centro desta face, emoldurando um dos acessos às relíquias, surge uma coroa de espinhos, sendo a restante decoração de tipo floral, com flores estilizadas (baoxiang-hua). A outra face, delicadamente relevada e, ao igual das restantes superfícies em relevo, dourada a mercúrio, apresenta o Cristo na cruz sobrepujado pela costumeira inscrição "INRI" - isto é, "Iesus Nasarenus Rex Iudaeorum", ou "Jesus Nazareno, Rei dos Judeus" - ladeado por baoxiang-hua, tendo aos pés um ramo com duas flores-do-damasqueiro (Prunus mume) ou meihua em chinês e ume em japonês, com suas cinco pétalas redondas muito características, símbolo de beleza, pureza e longevidade, sendo a flor do Inverno e, junto com as flores-delótus estilizadas, um dos elementos exclusivamente nipónicos da decoração. Muito embora a representação desta Crucifixão possa ter sido baseada num exemplar de cruz-relicário levado pelos jesuítas para o Japão, encontramos uma gravura que, dadas as semelhanças no tratamento do rosto e das gotas de sangue escorrendo dos estigmas das mãos e pés, pode muito bem ter sido o modelo iconográfico desta nossa cruz. Trata-se de uma gravura a buril [fig. 1] de Hieronymus Wierix (1563-1619) – autor de muita iconografia gravada encomendada pelos jesuítas e amplamente divulgada na Ásia Portuguesa como vimos para o caso do oratório de suspender, cat. no. 24 - com base num desenho de Marten de Vos e datável de ca. 1590. Uma outra gravura que lhe faz par, do mesmo desenhador e gravada também por Wierix, apresenta-nos Nossa Senhora da Imaculada Conceição ladeada por dois anjos que a coroam, tendo em baixo três lírios, símbolo da Virgem [fig. 2], sendo em tudo semelhante às representações presentes em outros, dos poucos exemplares de cruzes-relicário em sawasa.

Trata-se de um exemplo perfeito da relação entre modelo e réplica e epítome da viagem das formas que caracteriza o primeiro período de interacção artística entre Portugal e a Ásia, em particular o Japão, dado o tempo que um tal objecto demorava a chegar (dois a dois anos e meio), vindo de Lisboa, na Carreira da Índia, com rumo a Nagasaki. Um muito raro exemplar de cruz-relicário de pendurar, versão namban de um arquétipo metálico, tal como um em prata que se deu a conhecer recentemente (Crespo 2014, pp. 73-77). Isto é, uma produção artística japonesa que, integrando temas europeus ou cristãos (ki-

which give access to the interior compartments, is pierced with circular openings that allow the relics inside to be seen: one in the centre, one in each of the side arms, and two in the lower arm. On the centre of this cover, framing one of the openings, there is a crown of thorns, while the arms of the cross are decorated with stylized flowers (baoxiang-hua). The other side, delicately rendered in relief and fire gilded, depicts the crucified Christ with the sacred monogram "INRI" - e.g. " Iesus Nasarenus Rex Iudaeorum", or "Jesus of Nazareth, King of the Jews" - inscribed on top, flanked by baoxiang-hua and having at his feet a branch of Japanese apricot (Prunus mume), called meihua in Chinese and ume in Japanese, with its typical five round petals, symbol of beauty, purity and longevity, being the flower of winter and, like the stylized lotus flowers, one of the few purely Japanese elements present in the decoration of this crucifix. Although this depiction of the crucified Christ might be modelled after an actual object, a reliquary-cross brought by the Jesuits into Japan, we found an engraving that, given the striking similarities between the representation of Christ's face and the blood dripping from the wounds in the hands and feet, might have served as an iconographical model for our crucifix. Its an engraving [fig. 1] by Hieronymus Wierix (1563-1619) – an artist responsible for many of the iconographical prints commissioned by the Jesuits and widely circulated in Portuguese Asia, as we have seen for the hanging oratory, cat. no. 22 - based on a drawing by Marten de Vos and dated to ca. 1590. The pendant for this engraving, based on a drawing by the same artist and also engraved by Wierix, depicts Our Lady of the Immaculate Conception flanked by two angels that are crowning her, with three lilies on the bottom, the symbol of the Virgin [fig. 2], similar to the depictions found in the other few known examples of these crucifixes in sawasa.

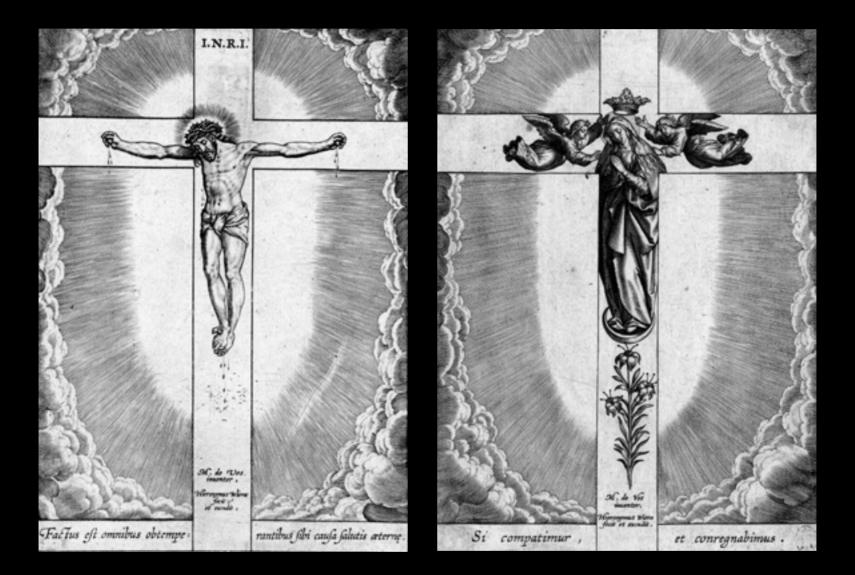
This is a perfect example of the relationship between models and replicas, and the epitome of transiting patterns and designs along sea-routes, the voyage of artistic forms that characterizes the aesthetic interactions between Portugal and Asia, namely Japan, given the time such an object would take to reach (between two and two and a half months), coming from Lisbon aboard an India Run (*Carreira da Índia*) carrack bound for Nagasaki. A unique example of a hanging reliquary-cross and a Namban version of a metal archetype, similar to one in silver recently exhibited for the first time (Crespo 2014, pp. 73-77). Namban, a





rishitan), apelava tanto a nativos curiosos e cosmopolitas, como aos "Bárbaros do Sul", os Nanbanjin, em particular aos portugueses estacionados na Ásia. Muito provavelmente usados não apenas como ponto de foco para meditações e exercícios espirituais, mas acima de tudo como repositório de raras e muito valiosas relíquias, estas cruzes-relicário espelham práticas de deuotio moderna e apontam os jesuítas como prováveis encomendantes. A existência de outros exemplares conhecidos e muito semelhantes, para além de apontar para uma mesma e única oficina, permitem identificar uma comunidade de recém-convertidos ávidos por possuírem nas mãos relíquias longínquas de santos cujas histórias edificantes faziam parte da sua doutrinação a cargo dos missionários jesuítas. Não se pode excluir também, considerando a sumptuosidade dos materiais, físicos e espirituais - não devemos esquecer como o negócio das relíquias envolvia neste período largas quantias -, que tivessem sido produzidas como oferta diplomática dos paJapanese artistic production that, while incorporating European or Christian (kirishitan) themes, appealed both to curious, cosmopolitan natives and to the "Southern Barbarians", the Nanbanjin, particularly the Portuguese stationed in Asia. Probably serving not only as a focal point for meditation and spiritual exercises, but also as a repository of very rare, valuable relics, the use of such crucifixes mirrors practices of devotio moderna which help us posit the Jesuits as their most likely commissioners. However, the existence of other similar examples, probably made in the same workshop, enables us to better recognise the existence of a community of new-converts avid to hold in their hands the relics of far distant saints they identified with, and whose hagiographies were cornerstones of their own doctrinal instruction by the Jesuits. Furthermore, we cannot rule out, given the richness of the materials used, both physical and spiritual - and we should recall that the relics trade of this period involved large sums of money -, that such reliquary-crosses may have been





[fig. 1] Hieronymus Wierix, a partir de Marten de Vos, *Cristo na Cruz*, ca. 1590; gravura a buril sobre papel. Colecção particular. | Hieronymus Wierix, after Marten de Vos, *Christ on the Cross*, ca. 1590; engraving on paper. Private collection.

[fig. 2] Hieronymus Wierix, a partir de Marten de Vos, Nossa Senhora da Conceição sendo coroada por anjos, ca. 1590; gravura a buril sobre papel. Colecção particular. | Hieronymus Wierix, after Marten de Vos, Our Lady of the Immaculate Conception being crowned by angels, ca. 1590; engraving on paper. Private collection.

dres jesuítas a personagens importantes das cortes regionais japonesas, que conseguiram converter no entorno de poderosos *daimyō* (senhores da guerra e terra tenentes). Assim aconteceu até ao período das primeiras perseguições a partir de 1587, do martírio de Nagasaki em 1597 – com a crucifixão de vinte e sete cristãos –, resultando no édito de proibição de 1614 e na expulsão dos portugueses em 1639. Não se pode sustentar nem é crível, então, que este tipo de produção tenha tido continuidade para além das primeiras décadas do século XVII.

Para além de dois exemplares no Victoria and Albert Museum, Londres (Bruijn & Kist 1998, p. 24, n. 29) e um recentemente exposto com um outro em prata, de fabrico ibérico e ainda quinhentista, que terá sido um dos modelos das réplicas namban em sawasa (Crespo 2014, pp. 73-77, cat. no. 109-110), é conhecido um outro exemplar em colecção particular portuguesa, com uma Nossa Senhora com o Menino numa das faces, e ainda com grande parte do douramento original. Estas últimas cruzes-relicário, ao contrário da presente, são compostas por duas folhas planas articuladas a uma gola, à toda a volta, que desenha a cruz, separada a meio, onde se guardariam as relíquias, fechadas através de roscas, por articulação no terminal da haste superior (com argola para suspensão). De construção semelhante à nossa cruz, com uma das faces deslizante, conhecemos uma outra de tamanho miniatural (8,3 x 5,6 x 0,8 cm) numa colecção particular portuguesa. Trata-se de um pequeno grupo de peças namban de grande importância histórico-artística e transcendência espiritual, testemunhos de uma intensa actividade missionária no Japão dos inícios do século XVII, das derradeiras décadas do chamado "Século Cristão do Japão". O presente exemplar singularizase face aos restantes pela face que corre à semelhança de algum mobiliário japonês, desenhado para ser funcional e decorado com uma parcimónia e contenção que acentuam a eficácia espiritual do objecto devocional.

produced as diplomatic gifts from Jesuit priests to senior dignitaries at the regional Japanese courts they had managed to convert in the entourage of powerful *daimyō* (warlords). This conversion continued up to the period of the first persecutions in 1587, and the martyrs of Nagasaki in 1597 - with the crucifixion of twenty-six Christians -, continuing through to the issuing of the 1614 edict and the expulsion of the Portuguese in 1639. Therefore, it is not likely that this type of production extended beyond the first quarter of the seventeenth century.

Apart from two examples in the Victoria and Albert Museum, London, inv. no. 168-1886 and 200-1881 (Bruijn & Kist 1998, p. 24, n. 29,) and another recently exhibited with a silver reliquary-cross, of Iberian manufacture and dated to the 16th century, which would have been used as model for these Namban replicas in sawasa (Crespo 2014, pp. 73-77, cat. no. 109-110), another is known in a Portuguese private collection featuring on one side a depiction of Our Lady with the Child with much of the original gilding. These latter crucifixes, unlike the present one, are composed of two flat, articulated sides, with a collar around its entire extent forming the cross, separated in the middle, where the relics would stand; the two halves are closed with threaded wire and the reliquary has a suspension ring on top for hanging. Similar in construction to the present example, with a sliding cover, we know of another one, smaller in size (8.3 x 5.6 x 0.8 cm) in a Portuguese private collection. This is a small, precious group of art-historical relevance and spiritual transcendence, and testimony to the intense missionary activity in early 17th-century Japan, the last decades of the socalled "Christian Century of Japan". The present crucifix is singular in comparison to the other known examples, given its sliding cover which not unlike some Japanese furniture, was designed to be functional and sparingly decorated with a kind of sobriety which emphasizes the spiritual efficacy of this devotional object.

Max de Bruijn, Johannes Bastiaan, Sawasa. Japanese Export Art in Black and Gold, 1650-1800 (cat.), Amsterdam – Zwolle; Rijksmuseum – Uitgeverij Waanders, 1998; Hugo Miguel Crespo, Jóias da Carreira da Índia (cat.), Lisboa, Fundação Oriente, 2014.



35 ADAGA(KRIS)

Marfim entalhado, aço damasquino, prata, ouro, diamantes e rubis | Bali ou Java oriental, Indonésia Século XVIII

(e adições posteriores)

50,5 cm de comprimento

DAGGER (KRIS)

Carved ivory, watered steel, silver, gold, diamonds and rubies Bali or eastern Java, Indonesia 18th century (and later additions) 50.5 cm in length

Sobre o *kris*, ou *keris*, mas também *wangkingan*, tipologia de adaga com origem nos arquipélagos indonésio e malaio, escrevia Duarte Barbosa em ca. 1516, a propósito dos habitantes de Malaca, que é *ua adaga de mão, torta em ondas como cobra, que eles teem de muito fino aço e corte, laurada a tauxia de ouro (Barbosa 1996-2000, Vol. 2, p. 371; sobre o <i>kris*, veja-se Zonneveld 2001). Embora seja raramente descrito na documentação

On the *kris* or *keris*, but also known as *wangkingan*, a type of dagger originating from the Malay Archipelago, Duarte Barbosa wrote in ca. 1516 while referring to the inhabitants of Malacca that *they use a short hand dagger, twisted and crooked like a cobra, made of fine steel, damascened with gold (Barbosa 1996-2000, Vol. 2, p. 371; on the <i>kris*, see Zonneveld 2001). Rarely mentioned in surviving Portuguese

portuguesa contemporânea, pelo menos assim identificado de forma inequívoca, encontramos no inventário da guarda-roupa de Manuel I alguns exemplares, a par do punhall que deu Crisna a el Rei com muytos diamães e rrobis com sua bainha douro e sua faca e hua perlla no cabo da conteira que pesou dous marcos d'ouro [458,95 g], portanto uma adaga do rei de Vijayanagara (no Decão, no centro da Índia), Krishnaraya (r. 1509-1529), um "sultão no meio de reis hindus". Assim, surgem referidos: huũ cris que deu Symão da Silveira a el Rei com a bainha toda chea de rrobys e o punho de cristall, que pesava 335,25 g; e mais dous crises com suas baynhas de pao com sete robys huũ deles e o outro com oyto robys e os punhos de hũas ymageens de mulheres / de corno e as bainhas sam forradas de ouro da Imdia com huus noetes no punho em que estam os ditos robis (Freire 1904, p. 384). Não apenas surpreende o punho (hulu) do primeiro ser em cristal de rocha, como é curiosa a menção das figuras femininas talhadas em chifre dos punhos dos dois últimos, além da origem indiana do ouro das bainhas, uma vez que punhos figurativos estão associados aos reinos hindus de Sunda e Blanbagam na ilha de Java ainda no poder durante o século XVI, correspondendo estas muito provavelmente a personagens do épico indiano Mahabharata ou do Ramayana (LaRocca 1996, p. 9).

documentation of the period, a few examples are recorded in Manuel I's 1522 postmortem inventory (guarda-roupa), along with a dagger given by the [ruler] Crisna to the king with many diamonds and rubies, a gold sheath and blade, and a pearl on the scabbard finial which weighed two marcos in gold [458.95 g]. The latter was a dagger given by the King of Vijayanagara, Krishnaraya (r. 1509-1529), a "sultan among Hindu kings". Other weapons mentioned in the 1522 inventory are: a kris which Simão da Silveira gave the king with a sheath completely covered with rubies and a [rock] crystal hilt which weighed 335.25 g; and another two krises with wooden sheaths, one studded with seven rubies and the other with eight, and the hilts made of carved horn depicting women, and the sheaths covered with Indian gold (Freire 1904, p. 384). These records are surprising because of the use of rock crystal for one of the hilts (hulu), but also for the depiction of female figures on the carved horn hilts of the other two daggers, in addition to the Indian origin for the gold used on the scabbard. Figurative handles could be found at this time in the Hindu kingdoms of Sunda and Blanbagam on the island of Java, and probably correspond to characters taken from the Indian epics, the Mahabharata or the Ramayana (LaRocca 1996, p. 9).



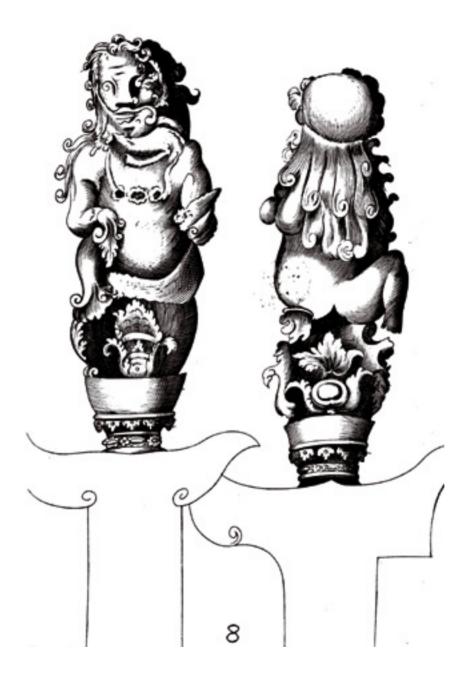


Esta adaga ou kris destaca-se pelo seu punho ou hulu em marfim delicadamente entalhado com grande mestria e ricamente adornado com dois pequenos rubis em talhe rosa a decorar os punhos da figura e, em particular, por onze diamantes, dois em talhe brilhante antigo (talhe coxim) e os restantes em talhe rosa, sendo três de grande dimensão, com um peso total aproximado de 5 ct para os diamantes (publicada em Crespo 2014, pp. 43-45, cat. no. 36; e Crespo 2015, pp. 44-45, cat. no. 36). Tal riqueza material aponta para um hulu de kris outrora pertencente a um membro da casa real indonésia. A figura do punho, de olhar terrífico e boca ameaçadora, com caninos superiores e inferiores prolongados, representa o deus-macaco Hanuman que, fazendo parte do panteão hindu, é personagem central do Ramayana, apontando a ilha de Bali ou Java oriental como centro de produção deste kris. Isto porque após a queda dos reinos hindus de Java, a aristocracia hindu que, ao contrário da população islamizada, favorecia este tipo de hulu figurativo, emigrou para o Bali, transformando a ilha num bastião de cultura e religião hindu no vasto arquipélago indonésio. Um kris com hulu também figurativo foi publicado em gravura de Wolfgang Kilian por Honorius Philoponus alias Kaspar Plautz, na sua Nova typis transacta navigatio de 1621 [fig. 1], fazendo desta a primeira representação de um kris numa recolha europeia de carácter etnográfico (Feest 1986). A identificação de Hanuman é inequívoca, não apenas pela expressão, quer pela representação das características unhas compridas dos polegares (panchanaka), usadas como arma, como também pelo pano sagrado que lhe cinge a cintura ou kain poleng (LaRocca 1996, p. 11). A presença de diamantes desta dimensão e qualidade - engastados, sobre folheta reflectora, em típica virola decorada por microgranulação -, bem como o talhe brilhante antigo para duas delas, apontam para gemas com origem no Bornéu - fonte de diamantes conhecida dos portugueses desde 1540 -, provavelmente lapidados nas oficinas da ilha indonésia de Lombok, e para uma datação fino-setecentista deste punho, montado numa lâmina flamejante em aço damasquino. Lembremos que é a partir da segunda metade do século XVIII que o talhe brilhante antigo começa a substituir em termos de preferência o velho talhe rosa surgido em finais do século XV (Carvalho 2014). Também com origem nas minas do Bornéu refira-se um grande diamante de 38,22 ct, o Banjarmasin, hoje no Rijksmuseum, Amesterdão, inv. no. NG-C-2000-3 (Balfour 2009, pp. 44-45).

The present dagger or kris stands out for its finely carved ivory hilt (hulu), richly studded with rose-cut rubies decorating the wrists of the figure and eleven diamonds, two old brilliant-cut (or cushion-cut), and the others rose-cut - three quite large in size, and with a total weight of about 5 ct for the diamonds (published in Crespo 2014, pp. 43-45, cat. no. 36; and Crespo 2015, pp. 44-45, cat. no. 36). Such richness of materials suggests that the hulu of this kris once belonged to a member of the Indonesian royal family. The figure depicted on the hilt, with a terrifying stare and a threatening mouth with upper canine teeth and extended lower teeth depicts Hanuman, the Hindu monkey god and a central character of the Ramayana. Such iconography clearly points to the island of Bali, or eastern Java as the most probable centre of production. Following the fall of the Hindu kingdoms of Java, the Hindu aristocracy who, contrary to the Islamic population, favoured this type of figurative hulu, emigrated to Bali, transforming this island into a bastion of Hindu culture and religion in the Indonesian archipelago. A kris with an identical figurative hulu was published in an engraving by Wolfgang Kilian after Honorius Philoponus alias Kaspar Plautz in his 1621 [fig. 1], Nova typis transacta navigatio, which is in fact the first known representation of a kris in a European ethnographic collection (Feest 1986). The identification of Hanuman is unequivocal, not only because of its fierce expression, but also given the representation of his characteristic long thumbnails (panchanaka) which served him as weapons, and the sacred cloth wrapped around his waist, a garment known as kain poleng (LaRocca 1996, p. 11). The presence of diamonds of this size and quality, set onto a reflective foil inside a typical collet decorated with granulation, and of two cushion-cut diamonds indicates Borneo as the most probable origin for these gems, and as a source of diamonds known to the Portuguese since 1540. These diamonds were probably cut in workshops located on the island of Lombok in the late 18th century. We have to bear in mind that it is only from the second half of the 18th century that the old brilliant-cut started to replace the old rose-cut, which dates back to the end of the 15th century (Carvalho 2014). Also originating from the mines of Borneo is the large 38.22 ct diamond called the Banjarmasin, which belongs to the Rijksmuseum, Amsterdam, inv. no. NG-C-2000-3 (Balfour 2009, pp. 44-45).

[fig. 1] Wolfgang Kilian, *Zemes Idolum Diabolicum*, 1621; gravura sobre papel. Colecção particular. | Wolfgang Kilian, *Zemes Idolum Diabolicum*, 1621; print on paper. Private collection.

Comes Idolum Diabolicum.



Duarte Barbosa, O Livro de Duarte Barbosa (ed. Maria Augusta da Veiga e Sousa), 2 Vols., Lisboa, Instituto de Investigação Científica e Tropical - Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1996-2000; Ian Balfour, Famous Diamonds, Woodbridge, Antique Collector's Club, 2009; Rui Galopim de Carvalho, "Breve apontamento sobre as pedras preciosas no aparato em Portugal", in António Filipe Pimentel, Luísa Penalva, Anísio Franco (eds.), Splendor et Gloria. Cinco joias setecentistas de exceção (cat.), Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 2014, pp. 122-131; Hugo Miguel Crespo, Jóias da Carreira da Índia (cat.), Lisboa, Fundação Oriente, 2014; Hugo Miguel Crespo, Jewels from the India Run (cat.), Lisboa, Fundação Oriente, 2015; Christian F. Feest, "«Zemes Idolum Diabolicum»: Surprise and Success in Ethnographic Kunstkammer Research", Archiv für Völkerkunde, 40, 1986, pp. 181-198; Donald J. LaRocca, The Gods of War. Sacred Imagery and the Decoration of Arms and Armor (cat.), New York, The Metropolitan Museum of Art, 1996; Albert G. van Zonneveld, Traditional Weapons of the Indonesian Archipelago, Leiden, C. Zwartenkot Art Books, 2001.

MUSEUS E INSTITUIÇÕES QUE NOS ADQUIRIRAM PEÇAS MUSEUMS AND INSTITUTIONS THAT HAVE ACQUIRED US OBJECTS

- Museu Soares dos Reis (Porto Portugal)
- Casa Museu Guerra Junqueiro (Porto Portugal)
- Museu da Sé do Porto (Porto Portugal)
- Museu Grão Vasco (Viseu Portugal)
- Museu Francisco Tavares Proença Júnior (Castelo Branco Portugal)
- Direcção Regional dos Assuntos Culturais da Madeira (Madeira Portugal)
- Fundação Jorge Álvares (Lisboa Portugal)
- Torre do Tombo (Lisboa Portugal)
- Museu Nacional de Arte Antiga (Lisboa Portugal)
- Museu de São Roque (Lisboa Portugal)
- Museu da Farmácia (Lisboa Portugal)
- Fundação Oriente (Lisboa Portugal)
- Musée de La Compagnie des Indes (Port Louis França)
- Musée des Beaux Arts (Paris França)
- Umi Mori Art Museum (Hiroshima Japão)
- The Hispanic Society of America Museum (New York U.S.A.)
- Asian Civilisations Museum (Singapore)
- Museo Arqueológico Nacional (Madrid Espanha)
- The David Collection (Copenhagen Dinamarca)
- Instituto Ricardo Brennand (Recife Brasil)

EXPOSIÇÕES ONDE PEÇAS NOSSAS FORAM APRESENTADAS EXHIBITIONS WHERE OUR OBJECTS WERE SHOWN

- Do Japão, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, Portugal, 2015
- Alguma Mezinha lá dessa Terra do Cabo do Mundo
 Laboratório de Curas Medicinais à Escala Global,
 Padrão dos Descobrimentos, Lisboa, Portugal, 2015
- Jóias da Carreira da Índia, Museu do Oriente, Lisboa, Portugal, 2014/2015
- Portugal, Jesuits and Japan: Spiritual Beliefs and Earthly Goods, Boston College's McMullen Museum of Art, Boston, U.S.A., 2013
- 500 Anos Portugal Tailândia, Torre do Tombo, Lisboa, Portugal, 2011
- Elfenbeine aus Ceylon Luxusgüter für Katharina von Habsburg (1507-1578), Museum Rietberg, Zürich, CH, 2010/2011
- Encomendas Namban Os Portugueses no Japão da Idade Moderna, Museu do Oriente, Lisboa, Portugal, 2010
- Encompassing The Globe Portugal e o Mundo nos séculos XVI e XVII, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, Portugal, 2009
- Tomás Pereira Um Jesuíta na China de Kangxi,
 Centro Científico e Cultural de Macau I.P., Lisboa,
 Portugal, 2009
- Alegrem-se os Céus a a Terra, Museu da Presidência da República, Lisboa, Portugal, 2009
- Barão de Forrester Razão e Sentimento Uma História do Douro 1831-1861, Fundação Museu do Douro, Peso da Régua, Portugal, 2008
- Luxury for Export Artistic Exchange between India and Portugal around 1600, Isabela Stewart Gardner Museum, Boston, U.S.A., 2008

- Tapices Flamencos en las Cortes Habsburgicas del Renascimiento: de los Duques de Borgoña a Felipe II, Fundación Carlos de Amberes, Gent, Bélgica, 2008
- São Francisco Xavier A Sua vida e o Seu tempo (1506-1552), Cordoaria Nacional, Lisboa, Portugal, 2006
- Encounters The meeting of Asia and Europe 1500-1800, Victoria & Albert Museum, London, U.K., 2004
- Goa e o Grão-Mogol, Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal, 2004
- A Escultura Portuguesa do Gótico ao Maneirismo,
 Museu de Santa Cruz, Coimbra, Portugal, 2003
- Exótica os Descobrimentos Portugueses e as Câmaras de Maravilhas do Renascimento, Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal, 2002
- O Mundo da Laca, Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal, 2001
- Outro Mundo Novo Vimos, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, Portugal, 2001
- Do Mundo Antigo aos Novos Mundos, Évora,
 Portugal, 1999
- Escolhas Objectos Raros e de Colecção, Paços do Concelho, Câmara Municipal de Lisboa e Associação Portuguesa dos Antiquários, Lisboa, Portugal, 1999
- Os Construtores do Oriente Português, Museu dos Transportes e Comunicações, Porto, Portugal, 1998
- Caminhos da Porcelana, Fundação Oriente, Lisboa, Portugal, 1998
- A Herança de Rauluchantin Ourivesaria e objectos preciosos da Índia para Portugal nos séculos XVI/XVIII, Museu de S. Roque, Lisboa, Portugal, 1996
- Reflexos do Cristianismo na Porcelana Chinesa, Museu de São Roque, Lisboa, Portugal, 1996



LOJA DE LISBOA | LISBON GALLERY Rua D. Pedro V, 69 | 1250-093 Lisboa | Portugal



LOJA DE PARIS | PARIS GALLERY 19, Rue de Beaune | 75 007 | Paris - France



